spex

DICHTER
DENKER
DISSIDENTEN:
spex heads von 1980 bis heute

362
nehmen das heft in die hand

35 Jahre

35 SONGS
AUF 2 CD'S

SPEX
Nr 1 is back - das HEFT im HEFT

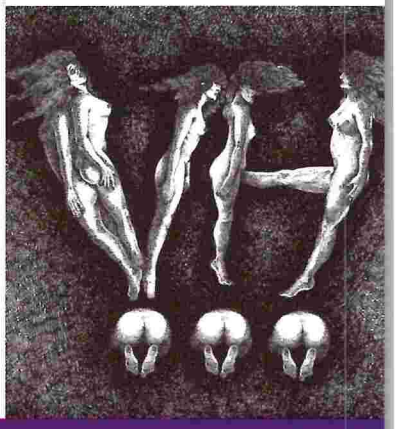
WARP RECORDS

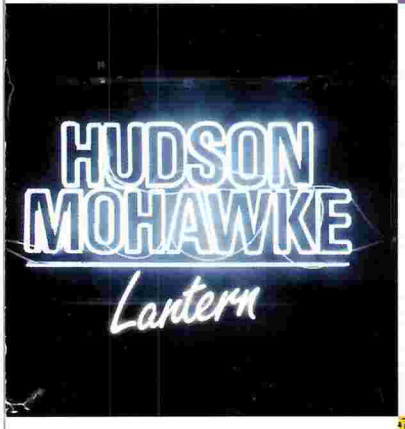
SQUARE-
PUSHER ●
DAMOGEN
FURIES

LONELADY ●
HINTERLAND

VARIOUS ●
CARGAA 2

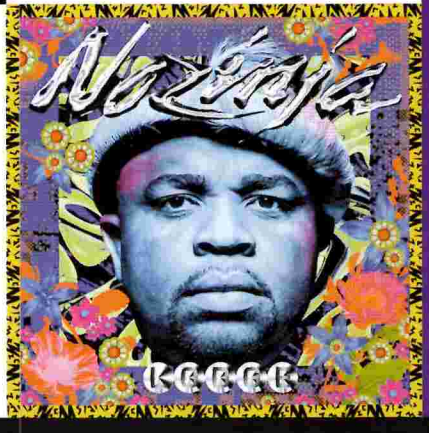
!!! ●
ALL YOU
WRITERS
/ GUETTA
GONNA
STOMP





HUDSON
MOHAWKE ●
LANTERN

NOZINJA ●
NOZINJA
LODGE



WARP LIVE ●

AUTECHRE ●
17.07 Melt! Festival

BATTLES ●
29.05 Immergut Festival

CLARK ●
17.07 Melt! Festival

HUDSON MOHAWKE ●
21.06 RBMA Stage @ Mauerpark, Berlin
17.07 Melt! Festival

NOZINJA ●
17.07 Melt! Festival

RUSTIE ●
10.07 Splash! Festival

WARP.NET

WIR WOLLEN UNS HIER GAR NICHT MIT EINER SELBST-DARSTELLUNG AUFHALTEN!

Die aktuelle SPEX-Redaktion:
Patrick Klose, Daniel Gerhardt, Torsten Groß, Jennifer Beck, Arno Raffeiner, Annika Reith, Christoph Gabriel (v.l.n.r.)
Foto: Claudia Rorarius

Mit diesen Worten, liebe Leserinnen und Leser, begann im September 1980 ein Experiment, dem freilich genau das: Selbstdarstellung bisweilen vorgeworfen wurde – und das entgegen aller Erwartungen bis zum heutigen Tage andauert. Die erste SPEX – im Impressum standen die Namen des Herausgeberkollektivs um Gerald Hündgen, Clara Drechsler, Christoph Pracht, Peter Bömmels und Wilfried Rütten, die thematischen Schwerpunkte waren mit Joy Division, The Cure, Gang Of Four und Jah Wobble Leuten gewidmet, die ebenso wie SPEX selbst noch immer aktiv sind – muss an dieser Stelle nicht groß vorgestellt werden. Das seit Jahren vergriffene, auch auf zwielichtigen Wegen nur schwer zu bekommende Heft liegt dieser besonderen Ausgabe von SPEX als Faksimile bei, originalgetreu bis auf zwei Punkte: Das Format der frühen SPEX wäre mit dem heutigen nicht kombinierbar gewesen, das damals verwendete Papier wurde durch ein höherwertiges ersetzt.

Die Motivation für diese besondere Beilage – wie auch für die ebenfalls beigelegte Doppel-CD mit 35 wichtigen Songs aus 35 Jahren SPEX-Kontinuum – verdankt sich indes nicht dem Wunsch nach nostalgischer Rückbetrachtung, ganz im Gegenteil. Vielmehr sind wir der Überzeugung, dass es bei allen Stürmen, denen diese Zeitschrift stets ausgesetzt war – und sich selbst aussetzte! – letztlich einen roten Faden gibt. Wir entwickelten also die Idee, zum Jubiläum ein Heft zu konzipieren, das eben keine einmalige Sonderausgabe ist, sondern der Frage nachgeht: gestern und heute, morgen und übermorgen, wie gut passt das zusammen, was ist der gemeinsame Nenner aller SPEX-Generationen neben dem offensichtlich Programmatischen? Neben deutlich durch das Jubiläum gesetzten Themen finden sich in dieser Ausgabe auch aktuelle Kulturthemen – ebenso wie futuristische Erwägungen. Es ging darum, den anarchischen Geist, die Gleichzeitigkeit, durchaus auch das Durcheinander dieser Zeitschrift zu erfassen.

Zu diesem Zweck beschlossen wir, große Teile der Ausgabe jenen gewissermaßen: zu überlassen, die dieses Magazin geprägt haben. Wir kontaktierten eine hemmungslos subjektive, insgesamt jedoch repräsentative Auswahl von SPEXlern aus 35 Jahren, die Reaktionen waren überwältigend. Einige hatte keine Zeit, andere konnten trotz intensiven Bemühens nicht erreicht werden, ein oder zwei Leute haben nicht geantwortet. Die überwiegende Mehrzahl der Kontaktierten indes stürzte sich mit Begeisterung in die Arbeit. Und so beschreiben nun all die Dicher, Denker und Dissidenten, wie wir sie auf dem Titel genannt haben, die Dinge, die sie zu Stift und Tastatur greifen ließen und die aus ihnen und der Popkultur in diesem Land das machten, was sie heute sind. Gedanken, Theorien und Meinungen, die zusammen zu einem Ausschnitt aus der Kern-DNA von SPEX wurden, deren roter Faden trotz zahlreicher personeller und programmatischer Wechsel nämlich folgender ist: SPEX war und ist das Produkt seiner Autorinnen und Autoren, mehr noch als bei anderen Zeitschriften finden ihre Ideen Eingang in die Konzeption des Hefts.

Auch an anderer Stelle wäre diese Ausgabe undenkbar gewesen ohne das große Engagement der Künstlerinnen und Künstler, denen das Heft offenbar ebenso am Herzen liegt wie uns. So setzten etwa Element Of Crime entgegen der Hauspolitik ihrer Plattenfirma einen Beitrag auf der Jubiläums-CD durch, und der SPEX traditionell verbundene Künstler Daniel Richter gestaltete nicht nur den Titel der Ausgabe, sondern auch eine große Strecke im Innenteil. Nur einige Beispiele – alle Reaktionen der letzten Wochen aufzuzählen, würde den Rahmen sprengen. Nicht zuletzt die Statements der Künstlerinnen und Künstler, die über die üblichen Glückwunschadressen weit hinausgehen, beweisen: SPEX bewegt. Jede und jeder hat eine Meinung zu diesem Blatt, nicht immer eine gute, aber eine Meinung.

Schließlich inspirierte die Produktion der Jubiläumsausgabe eine tiefe Auseinandersetzung mit der Geschichte und den Themen von SPEX. Ein Dialog, den wir fortführen wollen. Natürlich in dieser Zeitschrift, aber auch bei zwei weiteren Gelegenheiten. Im Haus der Kunst in München präsentiert SPEX am 27. Juni ein Konzert der Einstürzenden Neubauten im Rahmen der Ausstellung »Geniale Dilletanten – Subkultur der 1980er-Jahre in Deutschland«. Am 28.8. laden wir im Rahmen des neugeschaffenen Berliner Festivals Pop-Kultur ins Berghain zu einer Gesprächsrunde, die wir ebenfalls nicht nostalgisch angehen wollen: Diskutiert wird – »vorwärts immer, rückwärts nimmer!« – die strukturelle Benachteiligung von Frauen in der deutschen Popkultur.

In diesem Sinne, viel Spaß mit dieser Ausgabe
Torsten Groß

P.S.: Da Veränderung im steten Wandel liegt, haben wir das Jubiläum zum Anlass genommen, SPEX gemeinsam mit Art Director Christoph Gabriel einer behutsamen Remedur zu unterziehen. Wir freuen uns über Lob und Kritik! Und: Wegen der besonderen Beilagen mussten wir den Copy-Preis einmalig erhöhen.

8 REAKTIONEN
SPEX in Liebesbriefen, Kommentaren, Schimpftiraden
Diesmal: Statements von SPEX-relevanten Musikerinnen und Musikern zum Jubiläum

10 EINKLANG

INSTITUTE, BULLY, SMURPHY, MARTE EKNÆS, YEARS & YEARS, FARAO

MUSIK

20 **WARREN ELLIS**
Text: Max Dax
Der ehemalige Straßenmusiker, Junkie und Dirty-Three-Gründer gilt als Architekt des Sounds der neuen Bad Seeds und von deren vielleicht bestem Album: *Push The Sky Away*. Ein Gespräch über die besondere musikalische Partnerschaft mit Nick Cave sowie den langen Prozess des Umbaus der Bad Seeds von einer saturierten Big Band zu einem der inspiriertesten Kollektive unserer Tage.

27 **DIE SCHULE DER DISSIDENZ** Text: Sebastian Zabel

28 **K.I.Z** Text: Kristof Schreuf

34 **RELEVANTE MUSIK** Text: Mark Terkessidis

38 **CHELSEA WOLFE** Text: Annika Reith

41 **DIE LAST DER GESCHICHTE** Text: Aram Lintzel

42 **DIE POESIE DER KRISE** Text: Tom Holert

46 **HEROIN IN TAHITI** Text: Olaf Karnik

51 **DER CLUB DER ZUKUNFT** Text: Hans Nieswandt

52 **WIE WIR LEBEN WOLLEN N° 7** Text: Sandra Grether

54 **PC MUSIC** Text: Jens Balzer

58 **VORSPIEL FÜR HOLLY JOHNSON** Text: Martin Hossbach

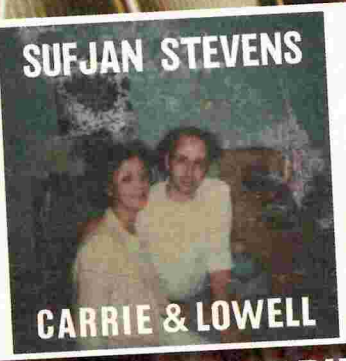
KUNST

64 **DANIEL RICHTER**

72 **JUTTA KOETHER**

SUFJAN STEVENS
ON TOUR

AKTUELLES ALBUM
CARRIE & LOWELL
IM HANDEL ERHÄLTLICH



„Wenn Ihr dieses Jahr nur eine *Singer/Songwriter-Platte* kaufen wollt, dann nehmt diese hier." **VISIONS**

„Der *beste Singer/Songwriter* dieser Jahre" **MUSIKEXPRESS**

CARRIEANDLOWELL.COM

PRÄSENTIERT VON
spex
ByteFM

15.09.2015 **HAMBURG** MEHR! THEATER SUPPORT: MINA TINDLE
16.09.2015 **BERLIN** ADMIRALSPALAST SUPPORT: MINA TINDLE
17.09.2015 **BERLIN** ADMIRALSPALAST SUPPORT: BASIA BULAT
19.09.2015 **ESSEN** COLOSSEUM SUPPORT: BASIA BULAT

TICKETS ERHÄLTLICH UNTER **TICKETMASTER.DE**
ODER **018 06 999 0000***

SELECTIVE ARTISTS
A DIVISION OF A.S.S. CONCERTS
SELECTIVEARTISTS.COM · FACEBOOK.COM/SELECTIVEARTISTS

FILM

74 **ALEX ROSS PERRY**
Text: Esther Buss

80 **BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN**
Text: Drehli Robnik

LITERATUR

82 **DER VOGEL MUSS AUS DEM EI** Text: Kerstin Grether

85 **PLÖTZLICH ERFOLGSAUTOR** Text: Joachim Lottmann

THEATER

88 **WAHLVERWANDTSCHAFTEN N° 11**
CHRISTOPH GURK VS. MATTHIAS LILIENTHAL
Text: Ulrich Gutmair
Die Berliner Theaterdebatte hat eine wichtige Diskussion wieder auf den Tisch gebracht: Was kann und sollte modernes interdisziplinäres Theater heute sein, leisten, vermitteln? Ein Gespräch mit dem Volksbühnen-Veteran und neuen Intendanten der Münchner Kammerspiele, Matthias Lilienthal, sowie dessen Musikkurator Christoph Gurk.

KRITIKEN

94 Album der Ausgabe:
SLEAFORD MODS *KEY MARKETS*
Text: Klaus Walter

96 Rezensionen zu:
DIE TÖDLICHE DORIS, KAMASI WASHINGTON VS. JOHN COLTRANE, TAME IMPALA, MICHAEL ROTHER, 67P / TSCHURJUMOW-GERASSIMENKO U. V. A.

PERSPEKTIVE

114 **GENIALE DILLETANTEN** Text: Wolfgang Müller

RÜCKBLENDE

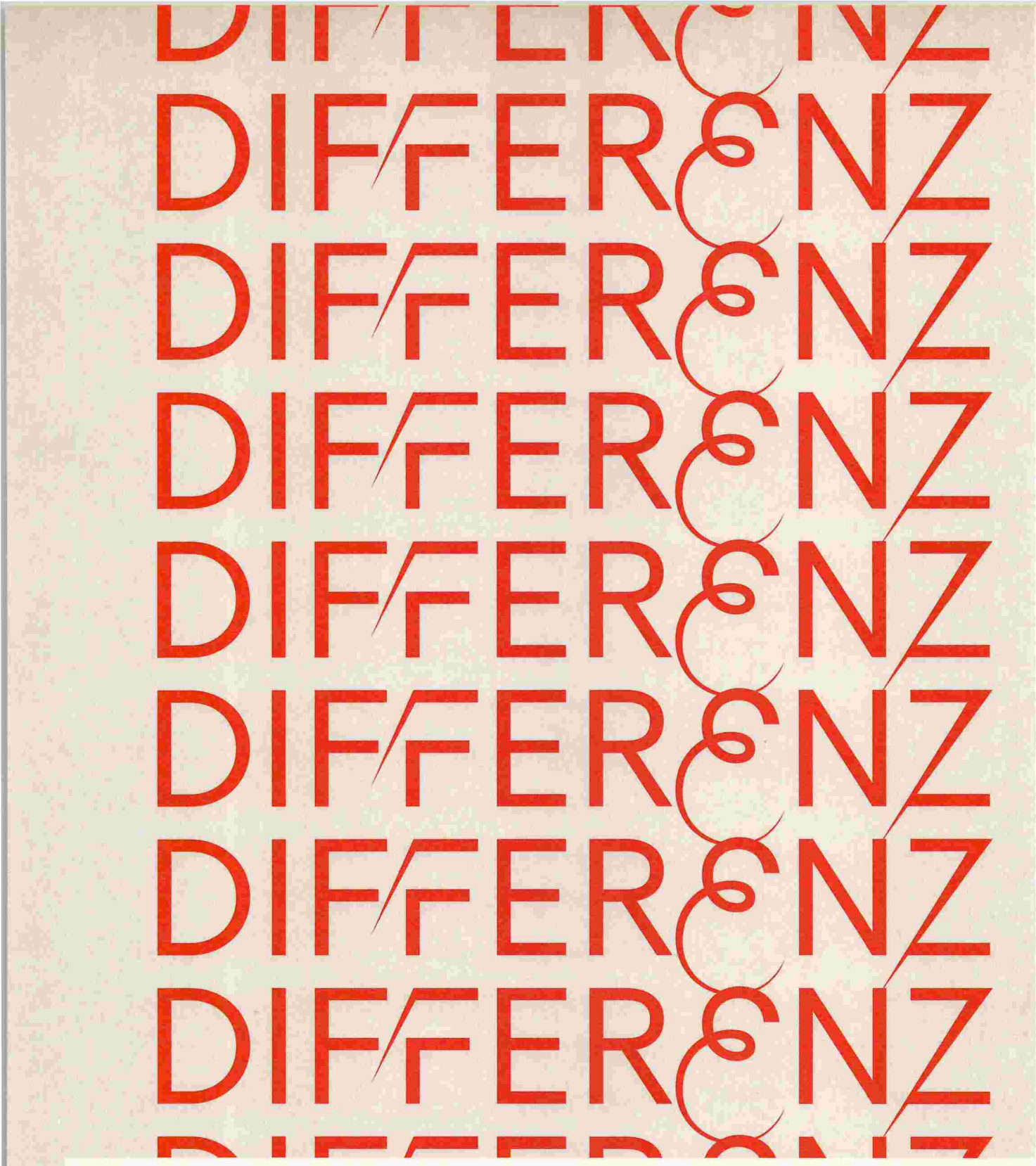
121 **GALAKTISCHE DIMENSIONEN** Text: Joachim Ody

123 **WOHNEN IN DER SPEX** Text: Dietmar Dath

124 SPEX PRÄSENTIERT

128 IMPRESSUM

130 AUSKLANG: Peter Bömmels exklusiv für SPEX



Konzert: 80 Jahre Terry Riley
Mit: Africa Express pres. Terry Riley's „In C Mali", Koreless „Cycles I",
Tyondai Braxton & Mouse on Mars feat. Sonic Robots perform „In C"
29. 08. 2015: Jahrhunderthalle Bochum

RUHRTRIIIENNALE
Festival der Künste

EUROPÄISCHE UNION
Investition in unsere Zukunft
Europäischer Fonds
für regionale Entwicklung

Regionalverband Ruhr

Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen

REAKTIONEN

STATEMENTS ZU 35 JAHREN SPEX – VON WEGBEREITERN, WEGGEFÄHRTEN UND WEGGELASSENEN

Jochen Distelmeyer, Blumfeld

35 Jahre SPEX. Ich frage mich immer, wie das geht: über Musik schreiben. Ihr tut es. Thanxxx.

Gabi Delgado, DAF

Hola SPEX, *feliz cumple*! Ihr seid immer eine der wenigen Musikzeitschriften gewesen, die ich lese. Einfach, weil SPEX nicht so dumm ist wie die meisten anderen Publikationen. Ich habe auch euren Namen immer gemocht, weil ich dann an X-Ray Spex und Poly Styrene denken muss. Außerdem gebührt euch als Erfinder des Begriffs »Neue deutsche Welle« ewiger Dank.

(DANKE! ABER EHRE, WEM EHRE GEBÜHRT: DER VON ALFRED HILSBERG GEPRÄGTE BEGRIFF »NEUE DEUTSCHE WELLE« TAUCHTE ERSTMALS 1979 IN *SOUNDS* AUF. – ANM. DER RED.)

Thomas Meinecke

Ich lese SPEX seit ihren Anfängen, fand die Kurskorrekturen immer wieder anregend, auch wenn ich die ästhetischen Prämissen nicht immer teilen konnte. Ärgerte mich über den Rausschmiss der Kölner und den verordneten Umzug in die Hauptstadt, kündigte mein Abo, erlebte dann aber, dass sich abermals hervorragende Köpfe in der neuen Redaktion versammelt hatten und war weiterhin Abonnent. Interessant, dass in Deutschland nie ein nur annähernd konkurrenzfähiges Blatt nachwuchs (mal von der spezialisierteren Presse im Techno-Umfeld abgesehen).

Nick Cave

I used to live in West Berlin through the mid-eighties. An amazing place – a city that has largely disappeared over the course of the years. SPEX has survived and is still existing – still putting The Bad Seeds on the cover. Long may it continue!

Inga Humpe

Mich hat SPEX meistens genervt, ein neo-spießiger, männlich-beschränkter Haufen, scheinbar modern, mit einer Hintergründigkeit zum Thema Musik, die erstaunlich flach und humorlos sein kann (ich bin Glenn-O'Brian-Fan – *Interview*-Magazin, Achtzigerjahre). Aber im Gegensatz zu herkömmlichen, kommerzielleren Musikmagazinen gibt es dann ab und zu eine musikalisch geistige Erfrischung, die wiederum einzigartig und sehr gut ist. Also: na ja … SPEX soll lieber da sein als weg sein. Herzlichen.

Michael Rother

In der Vergangenheit ließ SPEX meine Musikprojekte Neu!, Harmonia und meine Soloalben weitestgehend links liegen. Sie schienen nicht mit dem Konzept des Musikmagazins kompatibel zu sein. Ich war deshalb zunächst etwas überrascht, als SPEX im letzten Jahr wegen eines Doppelinterviews zusammen mit Paul Weller für die Reihe »Wahlverwandtschaften« bei mir anfragte. Es wurde aber ein sehr angeregtes Gespräch, das sowohl Paul Weller als auch mir viel Vergnügen bereitete. Jetzt verfolge ich die Entwicklung von SPEX mit Interesse und bin gespannt, wie sich das Magazin weiterentwickelt. Auf die neue Zeit, viel Glück und mein Glückwunsch zum 35-jährigen Jubiläum!

Gernot Bronsert & Sebastian Szary, Modeselektor

Liebe SPEX, Wir sind zwar ein kleines bisschen älter als Du, aber wir können das schon mal voraussagen: Mit zunehmenden Alter wird vieles besser! Du warst und bist uns immer ein toller Begleiter, ob im Flieger, Zug, Studio oder auf dem Klo (nicht falsch verstehen).

Smudo, Die Fantastischen Vier

Als musikhörender Teenager fand ich SPEX anstrengend und schwierig zu lesen. Allerdings war es für mich Freude und Überraschung, als das Magazin unser allererstes Album positiv rezensierte. Entwaffnend ehrlich schrieb der Autor, er wollte uns zuerst »Schiffbruch an der Bölkstoffklippe« andichten, musste dieses Vorurteil aber revidieren. Die Tatsache, dass er nicht nur den zuweilen klamaukigen Humor, sondern auch unser Bemühen, einen realen deutschen HipHop zu generieren, nachvollzog und die Vermählung von deutschen Scratches und Siebziger-Funkloops mit dem in Feuilletonkreisen noch nicht abgegriffenen Begriff »kongenial« bezeichnete, lehrte mich, SPEX gefälligst ernst zu nehmen, denn das Magazin nahm uns ungefragt ernst. SPEX-Autoren waren in der Vergangenheit immer wieder Urheber von F4-biografischen Verwerfungen. Zum Beispiel Diedrich Diederichsen, der als Sample-Tippgeber in unserem Urheberrechtsstreitdebüt rund um unsere erste Hitsingle »Die da!?!« gilt, oder Ralf Niemczyk, der Verfasser unserer ersten Biografie *Die letzte Besatzermusik*. Euch allen danke und alles Gute.

Daniel Miller, Gründer von Mute

Mute and SPEX go very well together and have a lot in common: both the magazine and the label set out at roughly the same time and have since stuck to their original visions of adventure, experimentation and artistic respectively journalistic freedom.

Jan St. Werner, Mouse On Mars

SPEX hielt ich das erste Mal als Teenager in den Händen, als ich mit meinem Vater bei Freunden in Hamburg war. Ein Musikmagazin rappelvoll mit zu viel Text und mit zu wenigen Bildern, dazu auch noch

schwarz-weiß. Die Freunde meinten, das sei nichts für mich, zu kompliziert, zu langweilig. Das stimmte und spornte an. Nach 30 Jahren kann ich sagen, dass SPEX und ich uns angefreundet haben. Herzlichen Glückwunsch und volle Kraft voraus, liebe SPEX!

Maurice Summen, Die Türen, Staatsakt

SPEX hat uns schon vor der Erfindung des Internets die Türen in die Sphären der Virtualität geöffnet. Ein kleines Papierschiffchen der Heterotopien, das im Zeitschriftenhafen auf uns wartete.

Jan Delay

Eine Welt ohne SPEX ist wie eine Welt mit *Focus*. Herzlichste Glückwünsche für 35 Jahre alles selber und anders machen und sehen! Bitte, bitte weitermachen!

Frank Spilker, Die Sterne

Dass auch die gute alte Tante SPEX bisweilen falsch liegt, beweist meine Sammlung alter Ausgaben aus den Achtziger- und Neunzigerjahren – und ob das jeweils der Fall ist, bestimme selbstverständlich ich. Nur: Nirgendwo außer in der einzigen Zeitschrift, die Musik eher als künstlerische Praxis denn als Produkt versteht, werden diese Irrtümer so hinreißend begründet. Als Veteran des ersten Jahrzehnts von SPEX kann ich ohnehin nicht anders, als letztendlich Familie zu sein. Also Applaus, liebe Tante, und vergiss bitte nie, dass wir immer wissen, was wir tun und warum wir es tun.

Sven Regener, Element Of Crime

Als Band kommt man an SPEX nicht vorbei, nicht im Guten und nicht im Schlechten. Selbst ignoriert zu werden, ist noch ein Ereignis, irgendwie stark. Ansonsten ist einer, der 35 ist, erwachsen. Als Fußballspieler hört man dann auf, und Juso darf man auch nicht mehr sein. Zum Glück ist SPEX weder das eine noch das andere.

Françoise Cactus, Stereo Total

SPEX hat unsere Band immer ignoriert, deswegen ignoriere ich SPEX. Ich kaufe sie mir nur einmal im Jahr. Andere Musikzeitschriften kaufe ich auch nicht, denn ich hasse Musikzeitschriften. Ich kann diese Fotos von coolen Männerbands nicht ausstehen, die Interviews öden mich an, der klugscheißerische Ton geht mir auf die Nerven. Und es wird hauptsächlich geschrieben über Musik, die ich nicht leiden kann. Allerdings macht es schon Spaß, in einem Café eine alte SPEX-Nummer zu entdecken. Dann lese ich alle Artikel und finde sie plötzlich sehr interessant. Das muss daran liegen, dass ich nur alten Schrott mag.

Tocotronic

Unser Leben: Liebe ohne Sex, Liebe mit SPEX.

Bernard Summer, New Order

The stars were aligned all those years ago … 1980 … »Love Will Tear Us Apart« hit the charts and SPEX was born. We've long been big fans of SPEX and they've always been great supporters of ours, for which we're very grateful. 35 years young, and still going strong. Congratulations to all at SPEX!

Schorsch Kamerun, Die Goldenen Zitronen

Mit Zwinkern im Küsschen

Sag altes Wunder
Sprich kluger Streit
Was machen die Falten
Wo sind deren Seiten
Ist's wahr das Verhalten
Bei allem Gestalten
Heißt längst schon »Mainstream der Minderheiten«

Wie steht's alte Dame
Wo wackelt der Fuß
So mancher Diskurs
Nichts kann – alles muss
Das freie Bereiten
Das waren noch Zeiten
So schrien es die »Babys der Unabhängigkeiten«

Die findigen Recken
Zecken und Necken
Bei viel saurem Regen
Soll es dich geben
Und mit zwinkernden Augen
Dit kannste mir glauben
Glückwunsch und Kuss
Deine: »Ästhetik des Widerspruchs«

Barbara Morgenstern

Seit unzähligen Jahren bin ich SPEX-Abonnentin, aus einfachem Grunde: SPEX war und ist für mich die Quelle für musikalische Neuentdeckungen. Großartige übergreifende Artikel, tolle Songtextbesprechungen, interessante Reviews – ich würde sagen: Ich bin genau die Zielgruppe. Was mir gefällt: Die Texte sind heute weniger auf die Autoren selbst bezogen als früher. Was mir nicht gefällt: SPEX sollte das deutsche Pendant zu *Pitchfork* im Online-Bereich sein. *Go for it*!

Niels Frevert

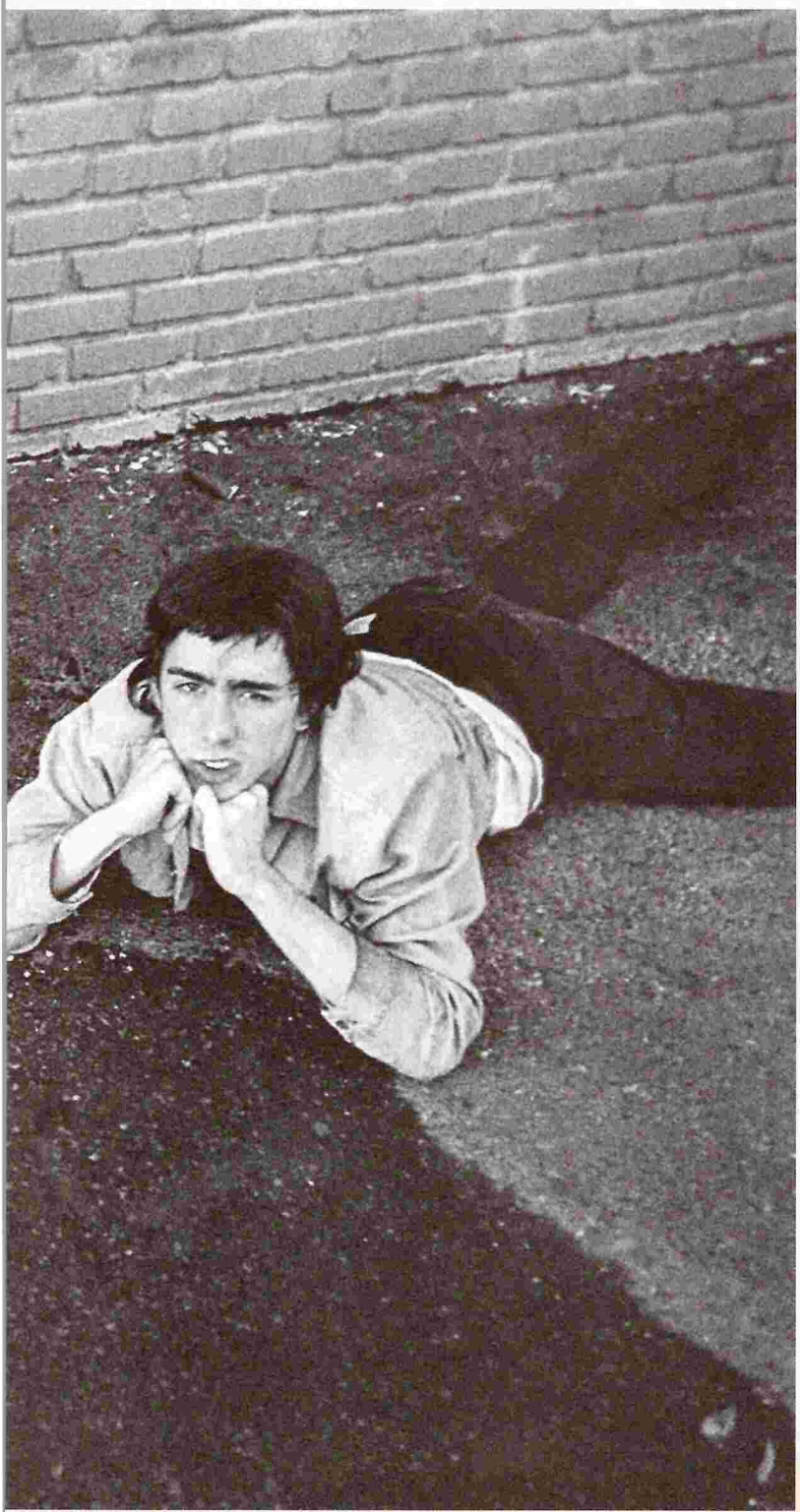
Ihr Arschgeigen ignoriert meine Platten und wollt jetzt einen Kommentar von mir? Alles Gute zum Jubiläum.

Reaktionen bitte per E-Mail an:
leserbriefe@spex.de
Oder per Post an:
SPEX – Magazin für Popkultur,
Köpenicker Straße 178/179,
D – 10997 Berlin

Institute **PUNK IST MALEREI**

Text Hendrik Otremba

Moses Browns schwarze Haare sind noch ganz strähnig und durcheinander, er ist eben erst aufgewacht. Der 22-jährige Sänger von Institute aus Austin, Texas trägt ein Crass-Shirt, auf seinem Handrücken findet sich ein verschmierter Stempelabdruck. Er grinst, wirkt unnahbar. Vielleicht ist er aber auch einfach nur verschlafen. »Gestern habe ich mit meiner anderen Band hier in Austin gespielt«, erzählt er. Seine andere Band heißt Glue, da ist Brown Schlagzeuger, und das alles passt gut zusammen: in Bands spielen, der Authentizität des frühen britischen Punk nacheifern, auf Konzerte gehen und sich zumindest nach außen hin für nicht viel mehr als diese Koordinaten zu interessieren – das kommt in verlässlich wiederkehrenden Schleifen in jeder nachwachsenden Generation vor, die etwas mit den ursprünglichen Ideen von Punk zu tun haben will.



Revolution der Liegengebliebenen: Barry Elkanick, Arak Avakian, Adam Cahoon und Moses Brown (v.l.)

Institute als ein zu erwartendes Phänomen postadoleszenten Ausdrucks? Die Musik der zwei Jahre alten Band klingt nach mehr, nicht nur, weil hier und da eine akustische Gitarre durch den Hintergrund geistert. »Punk ist ein Medium, wie die Malerei«, sagt Brown, der auch Skulpturen schafft, fotografiert, Bühnenbilder entwirft und malt. Das kunstaffine Selbstverständnis verästelt sich konsequent in Ästhetik und Sound, hebt Institute von anderen Gruppen mit ähnlicher Stoßrichtung ab. Zwischen industrieller Postpunk-Kälte und reduzierten Melodiebögen lotet die Band aus, was es da auszuloten gibt, inklusive Klaus-Dinger-Rhythmen, die etwa im achtminütigen Stück »Christian Right« nahelegen, dass man Neu! rückblickend auch als Proto-Postpunk-Band verstehen könnte.

Auch die dadaistischen, souverän gestalteten Institute-Artworks stammen von Brown. Es überrascht, wie der junge Mann mit den durchdringenden Augen seine Tätigkeit als Sänger im Vergleich zu seinem bildnerischen Schaffen beschreibt: »Wenn ich Bilder mache, kann ich nicht steuern, was passiert. Als Sänger von Institute aber habe ich die volle Kontrolle über mich.« Schaut man sich den entrückten Brown bei einem Institute-Konzert an, liegt eigentlich nichts ferner. Brüllend und jaulend torkelt er mit apathischem Blick umher, wirkt geistig völlig abwesend. Sein weitgehend unverständliches Gejammer erklärt aber zumindest den Titel des Debütalbums von Institute – auf *Catharsis* hört man zehn Stücke lang genau das.

Brown nölt, eiert und jault, bis seine vermutlich gar nicht so verdorbene Seele gereinigt ist. Institute sind eigenwillig und darin konsequent – ohne bemüht zu wirken. Alle Albumcover ihres Labels Sacred Bones eint dieselbe ästhetische Folie, Typografie und Schriftsatz sind immer gleich. *Catharsis* zerstört diese Standardisierung, macht sie unlesbar. »Ich dachte, wenn auf der Platte stehen muss, wie sie heißt, wäre es lustig, wenn das auf meinem Coverentwurf noch mal stünde«, so Brown. Konventionsbruch im Konventionsbruch. Oder ein junger Mann, der gerne ärgert? Es sind nicht zuletzt die offenen Fragen, die Institute zu einer relevanten Band machen.

INSTITUTE
CATHARSIS
SACRED BONES / CARGO

Bully **NICHT DIE NEUNZIGER**

Text Kristoffer Cornils

Alicia Bognanno ist ein Drittel Tontechnikerin, ein Drittel Songwriterin und ein Drittel Attitüde. Normalerweise. Am Tag ihres SPEX-Interviews ist sie hauptsächlich müde, und das aus gutem Grund. Als Kopf und Sprachrohr der Band Bully muss Bognanno während ihrer ersten UK-Tour viele Termine über sich ergehen lassen. »I could be a milkman / Or I could get up and be what I want to be«, lautet der euphorische Refrain der Bully-Single »Milkman«, den sich Bognanno in Momenten der Müdigkeit vermutlich ins Gedächtnis ruft. Aber was genau wollen sie und ihre Band sein? »Bisher ist es uns ganz gut gelungen, alles alleine zu regeln«, sagt sie. Eine Woche später ist der Englandaufenthalt vorbei, dann geht es für einen Monat auf die Bühnen der USA zurück. Keine Pause für Bully.

Bognanno hat die Band in Nashville gegründet, einer Stadt, für die sie zwar nicht unbedingt schwärmt, deren Potenzial sie aber schätzt. Inspiriert von einem Schulkurs verließ sie ihren Heimatstaat Minnesota, um in der *Music City* Tontechnik zu studieren. Dieser Entschluss markierte den Auftakt einer nach Do-it-yourself-Prinzipien geformten Karriere im Schnelldurchlauf: Auf die ersten, noch halbherzig verfolgten Projekte und einen Job am Mischpult eines Clubs folgte bald Bully, ihr eigenes Projekt, angetrieben von der Frage, die Bognanno im Song »Reason« herausschreit: »Don't you wanna be part of something bigger?«

Dass sie das mittlerweile ist, scheint an den Kräften zu zehren – zumal Bognanno seit jeher rabiat mit sich selbst ins Gericht geht. »Der *bully* im gleichnamigen Song«, sagt sie, »das bin ich selbst. Das Stück handelt davon, hart zu sich selbst zu sein«. Selbstkasteiung ist Bullys Therapieform. Dass dabei mehr und mehr Menschen zuhören, damit kommt Bognanno immer besser zurecht: »Ich würde ja nichts schreiben, wenn ich es nicht wirklich sagen wollte.«

Präsentiert werden Bognannos schonungslose Abrechnungen mit ihr selbst in scharfkantigen, erdigen Rocksongs. »Seit fünf Jahren wird überall von Garagenrock gesprochen«, sagt sie. »Dieses Label passt aber nicht zu uns. Neulich hat uns jemand als Grunge-Band bezeichnet, das war immerhin

Feels like teen spirit: Bully um Alicia Bognanno

erfrischend.« In der Not fressen Bully eben nicht nur Dreck, sondern manchmal auch Fliegen. Die Verschubladung zieht allerdings auch klischierte Vergleiche nach sich. Wenn von Grunge gesprochen wird und eine Frau dann noch mit einer solchen Offenheit über Selbstzweifel und *pregnancy scares* singt, wie Bognanno das tut – dann hagelt es Courtney-Love-Vergleiche. »Tja, dagegen kann man nichts machen«, sagt Bognanno und lacht zum ersten Mal während des Gesprächs. »Es ist aber nicht so, als wollten wir die Neunziger zurückbringen.« Wäre ja auch eine ganz schöne Milchmädchenrechnung.

BULLY
FEELS LIKE
STARTIME / COLUMBIA / SONY

UNSAGBARES SAGEN

Der Feminismus tritt auf der Stelle, und Schuld daran ist der Kapitalismus, sagt Laurie Penny. Die britische Journalistin ist eine der wichtigsten Stimmen für einen neuen Feminismus. Ihre jüngste Kampfschrift *Unsagbare Dinge. Sex, Lügen und Revolution* ist jetzt auf Deutsch bei Edition Natilus erschienen. Penny ist im Juni auf Lesereise in Deutschland unterwegs.

Smurphy **JA, ABER NEIN**

Text Nadine Schildhauer

Angefangen hat alles mit einer Parodie auf den abebbenden Hype um Witch House. Damals, zu Beginn der 2010er-Jahre, als viele Bandnamen aus Sonderzeichen bestanden, der Markt längst übersättigt war, aber die Stimmen immer noch zu schlumpfigen Geräuschen verzerrt wurden, übersteigerte Smurphy den *creepy* Schlumpf-Sound ins Absurde. Lachend erzählt sie: »Ich dachte, damit könnte ich der Sache ein Ende bereiten.« Von der punkigen *Smurphwave*-EP ist mittlerweile nur noch die minimalistische Produktionsweise geblieben. Auf ihrem neuen Album *A Shapeless Pool Of Lovely Pale Colours Suspended In The Darkness* wird Smurphys Sound zu düster-hypnotisch-hippiesker Elektronik verdichtet.

Smurphy, die seit kurzem in Los Angelas lebt, wurde durch das mexikanische Partykollektiv N.A.A.F.I. an ihre heutige Musik herangeführt. Dessen Gründer Fausto Bahía und Alberto

Bustamante etablierten in Mexiko-Stadt eine Underground-Clubkultur, die an den Rave-Geist und das Machtvakuum der frühen Neunzigerjahre in Ostberlin erinnert – nur unter sehr viel härteren Bedingungen. Umgeben von Korruption und politischer Instabilität, wollte N.A.A.F.I. bezahlbare Partys und Räume für Menschen schaffen, die es sich nicht leisten konnten, in die teuren Clubs zu gehen: Alltagseskapismus für alle. Der N.A.A.F.I.-Sound folgt dabei einer Agenda. Lateinamerikanische Einflüsse sollen weder negiert noch in den Vordergrund gestellt werden. Die Gruppe wehrt sich gegen die Vereinnahmung durch musikalische Universalisten oder Kulturrelativisten.

Zwar steht Smurphy mittlerweile bei Leaving Records in Los Angeles unter Vertrag, sie bleibt jedoch eine wichtige Vorreiterin für den beschriebenen »Ja, aber nein«-Sound. Die Ansichten ihrer N.A.A.F.I.-Kollegen teilt sie – und wehrt sich gleichzeitig gegen die Politisierung ihrer Musik. »Es ist offensichtlich, dass meine Arbeit sehr persönlich ist. Die subjektive Wahrnehmung meines eigenen Geistes ist meine Inspirationsquelle.«

Smurphy gefällt es, wenn man ihr neues Album mit einem DJ-Set vergleicht. »Ich mag die Vermischung verschiedener Sounds«, sagt sie. »Und wenn ich Mixtapes zusammenstelle, versuche ich sie mit einer emotionalen Komponente zu versehen. Ich könnte kein 120-BPM-Minimal-Album produzieren. Das würde mich langweilen. Meine Musik soll erfahrbar sein und über Kopfhörer oder im Auto gehört werden. Wie eine zusammenhängende Komposition oder ein Film.«

Smurphys Tracks setzten sich größtenteils aus verfremdeten Samples und ihrer Stimme zusammen. Die Stücke fließen ineinander und wechseln zwischen *heavy*, *corny*, *greasy* und *cheesy* schnell die Stimmung. Manchmal streut Smurphy Störgeräusche ein, die von repetitiven Rhythmen abgelöst werden. Traditionell anmutende Chants und Tribal-Elemente reihen sich aneinander, ohne dabei in den Weltmusikmodus zu verfallen. Für Smurphy klingt das futuristisch und damit automatisch widersprüchlich. »Sobald etwas in der Gegenwart existiert, kann es nicht mehr futuristisch sein.«

SMURPHY
A SHAPELESS POOL OF LOVELY PALE COLOURS SUSPENDED IN THE DARKNESS
LEAVING

BITTE WEITERTRÄUMEN

Zwei Jahre jünger als SPEX, 2013 wiederauferstanden von den Festivaltoten: Berlin Atonal. Einst drückten hier die Neubauten Psychic TV die Vorschlaghämmer in die Hand, nun werden mittels avancierter Elektronik Audio und Video verschweißt. Auf so einer Avantgarde-baustelle mit Traditionsbewusstsein ist auch ein Blick zurück erlaubt: Ein Highlight beim diesjährigen Festival von 19. bis 23. August ist das Zusammentreffen des New Yorker Experimentalfilmers und Musikers Tony Conrad mit der deutschen Band Faust – 42 Jahre nach ihren Aufnahmen zu *Outside The Dream Syndicate*.

Marte Eknæs
DIE SLUMS DER ZUKUNFT

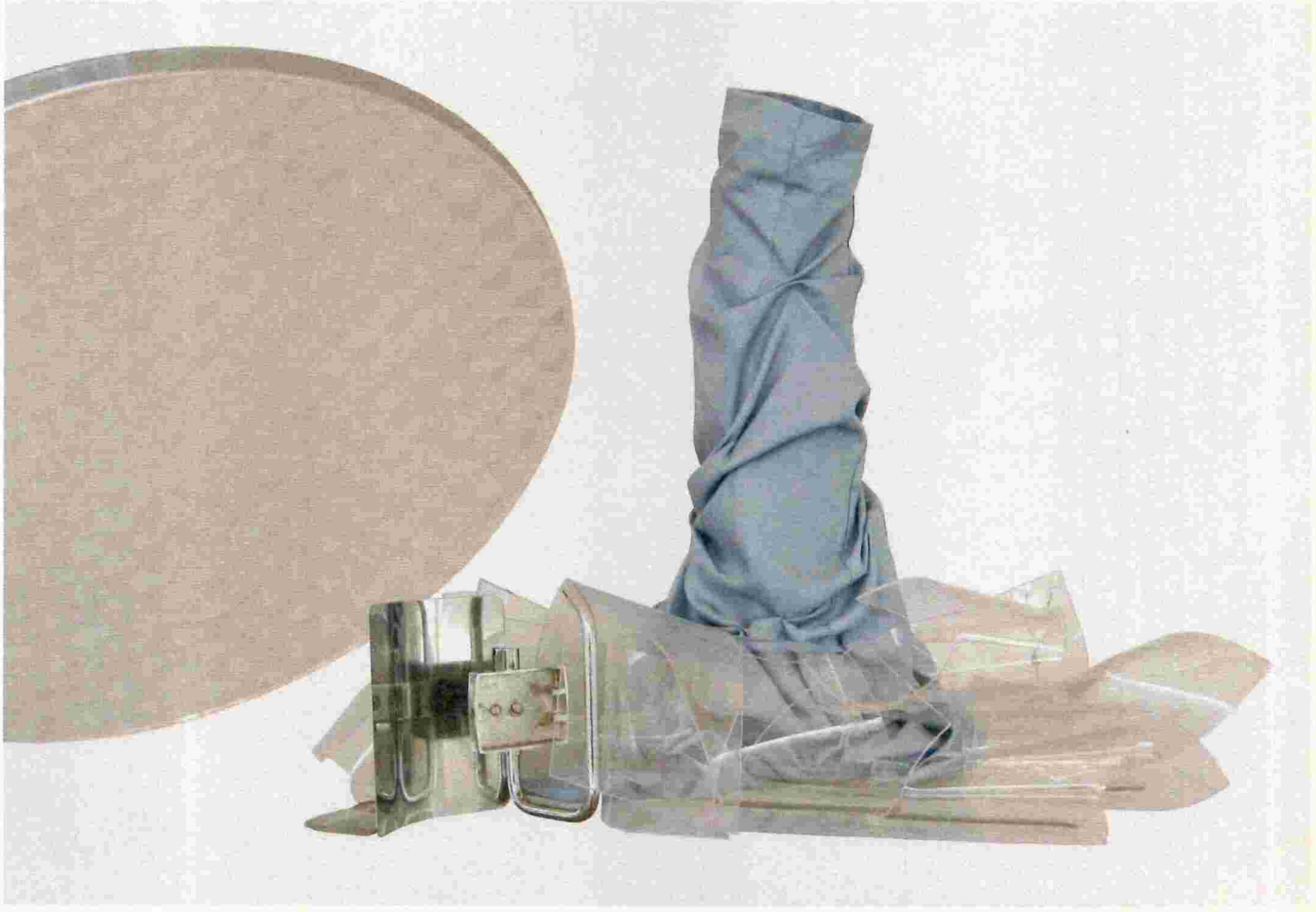
Text Sonja Eismann

Frank Gehry baut ein Center For Surface Studies, um sich mit der kommerziellen Aneignung von öffentlichen Räumen auseinanderzusetzen. Dazu hüllt er die ganze Baustelle in zerknitterte Alufolie. Zaha Hadid, sonst für ihre Ellbogenmentalität bekannt, erschafft einen *women's shelter*, der letztlich wie ein handelsüblicher Fahrradhelm aussieht und später in einem von der Stararchitektin entworfenen Waterpark herumschwimmt. Wo all das passiert? In der von schalkhafter Kritik durchzogenen Gedankenwelt der norwegischen Künstlerin Marte Eknæs – und jetzt auch in ihrem ersten Buch *Formal Economy*. Oberfläche und Struktur, Zwei- und Dreidimensionalität, Realität und modellhafte Hyperrealität fließen darin ineinander.

Eknæs, die aus einem beschaulichen Örtchen im Landesinnern zuerst nach Schottland zog (Glasgow School Of Art) und dann über L.A. (CalArts) und London (Central St. Martin's) nach Berlin kam, setzt sich in ihren Skulpturen, Fotos und Collagen nicht nur mit der Trennlinie zwischen Design und Kunst auseinander. Sondern auch mit der Rolle von Kunst im öffentlichen Raum sowie dessen Vereinnahmung durch eine »kapitalistische Identität«, in der Stadtplanung nur noch als Mittel der Unterdrückung vorkommt. Nachlesen kann man Eknæs' Ansichten im Begleittext von *Formal Economy*, der sich auf der letzten Seite des Buchs findet – eine passende Platzierung von der unprätentiösen Mittdreißigerin, die keine erhellenden Artikel zu ihrem Buch in Auftrag geben, sondern Worte als Illustrationen für ihre Bilder nutzen wollte.

Mit den Texten, die sich nun in *Formal Economy* finden, stellt Eknæs Bezüge zu anderen Künstlerinnen wie Lina Bo Bardi oder Charlotte Posenenske her, die sich ebenfalls kritisch mit dem Potenzial von Raumaneignung und Verweigerung auseinandersetzen. Sie zitiert etwa aus einer Absage von

Frank O. Gehry Center For Surface Development, 2013
Courtesy: Marte Eknæs, Copyright: Marte Eknæs / Mousse Publishing



The Frank O. Gehry Center For Nonspecific Culture, 2013

Posenenske, die eine Plastik für ein neues Wohn- und Gewerbegebiet in Bielefeld gestalten sollte. »Kunst soll für die Slums der Zukunft werben«, hieß es darin markant. Posenenske trat kurz darauf in einen Kunststreik, der bis zu ihrem Tod dauerte.

Für Eknæs ist das eine valide Reaktion auf die weitgehend apolitische, nur mit sich selbst beschäftigte Kunstwelt der Gegenwart. Sie selbst jedoch, fügt sie lachend hinzu, wisse nicht, was sie sonst machen sollte. Statt zu streiken, interessiert sich Eknæs für die künstlerische Umsetzung von »inoffiziellen« Strategien wie Vandalismus oder Korruption, die sie auch bei den Londoner Riots im Jahr 2011 am Werk sah. »Solche durch Rassismus ausgelösten Riots gab es ja in Detroit, wo ich mich oft aufhalte, schon früher«, sagt sie. »Die reiche weiße Bevölkerung floh deshalb in die Vorstadt. Ich sehe hier eine Zentrifugalkraft am Werk: Das Zentrum von Detroit wurde in gewisser Weise komplett aufgegeben.«

Obwohl in Städten wie London das Gegenteil passiert – der städtische Raum wird durch horrende Immobilienpreise bis zur Absurdität »aufgewertet« –, ist das Ergebnis doch dasselbe: Die Stadt als lebendiges Zentrum stirbt. Dem auf Wachstum gepolten Kapitalismus ist die (Selbst-)Zerstörung deshalb immer mit eingeschrieben. Eknæs' von luxuriösen Zukunftsvisionen durchzogene Collagen zeigen, wie der Weg dorthin aussieht. Man spürt die Kälte des verkauften Raums in ihnen.

MARTE EKNÆS & KARL KOLBITZ (CO-ED.)
FORMAL ECONOMY
MOUSSE PUBLISHING, 124 SEITEN

LÜGEN FÜR DAS AUSRUFEZEICHEN

Jessica Hoppers *The First Collection Of Criticism By A Female Living Rock Critic* (Featherproof) beginnt mit einem Geständnis. Der Titel der Sammlung sei eine Notlüge, schreibt Hopper, sie wolle damit nicht ihre Wegbereiterinnen diskreditieren, sondern ein Ausrufezeichen setzen. Die folgenden 200 Seiten sind weniger effekthaschend: Hoppers Artikel, verfasst für *Spin*, *Village Voice* und andere, sind eingeteilt in Kapitel wie »Chicago«, »Glaube«, »Frauen« oder »Verrisse«. Sie stehen stellvertretend für einen über Genre- und Gesellschaftsgrenzen hinausgedachten Musikjournalismus im 21. Jahrhundert.

Years & Years
TEPPICH AUS TAUBENSCHISS

Text Thomas Vorreyer

»Ein Auftritt beim Frühstücksfernsehen am Tag nach einem Konzert kann dich echt fertig machen. Wir sind definitiv nicht Black Sabbath.« Emre Turkmen weiß, wovon er redet. Da kann sein Kollege Mikey Goldsworthy neben ihm noch so breitbeinig dasitzen: Aus ihm wird vorerst kein zweiter Tony Iommi. Auch das zarte Großauge Olly Alexander zur Linken Turkmens geht nicht als Ozzy-Double durch.

Professionelle Langweiler: Emre Turkmen, Olly Alexander und Mikey Goldsworthy (v.l.)

Stattdessen lautet die Gründungsgeschichte von Years & Years so: Goldsworthy zog von Australien nach London, fand Turkmen in einem Onlineforum für Musiker und Alexander unter der Dusche eines Freundes, wo der heutige Years-&-Years-Sänger nichtsahnend sein Talent zum Besten gab. Turkmen war *more than happy*, dass er sich mit Goldsworthy an Keyboards, Synthesizern und Loop-Maschinen ausprobieren konnte. Er war damals »ziemlich gelangweilt« von seiner Gitarre. Heute nun schicken sich Years & Years an, die erfolgreichste Nachwuchsband des Jahres zu werden. Auf Soundcloud brechen sie Millionenrekorde, das Späti-Formatradio dudelt hierzulande bereits ihre Single »King«, die Band trat im TV bei *Circus Halligalli* auf und saß in England mit Kim Cattrall auf der Couch von Showmaster Graham Norton.

Man kann nicht behaupten, dass Years & Years dieser Werdegang zufällig passiert ist. Ihr Volle-Kanne-Elektropop vereint den zugänglichen Pop-Step-Drive von Disclosure mit der Festivalhauptbühneneuphorie von M83. Nur ist bei ihnen alles noch eine Spur weiter vorne, energischer, vibrierender – und gleichzeitig vollkommen durchpoliert. Oft hängen die Mitsing-Ohs schon von der ersten Sekunde eines Songs an zur Fläche geloopt im Raum.

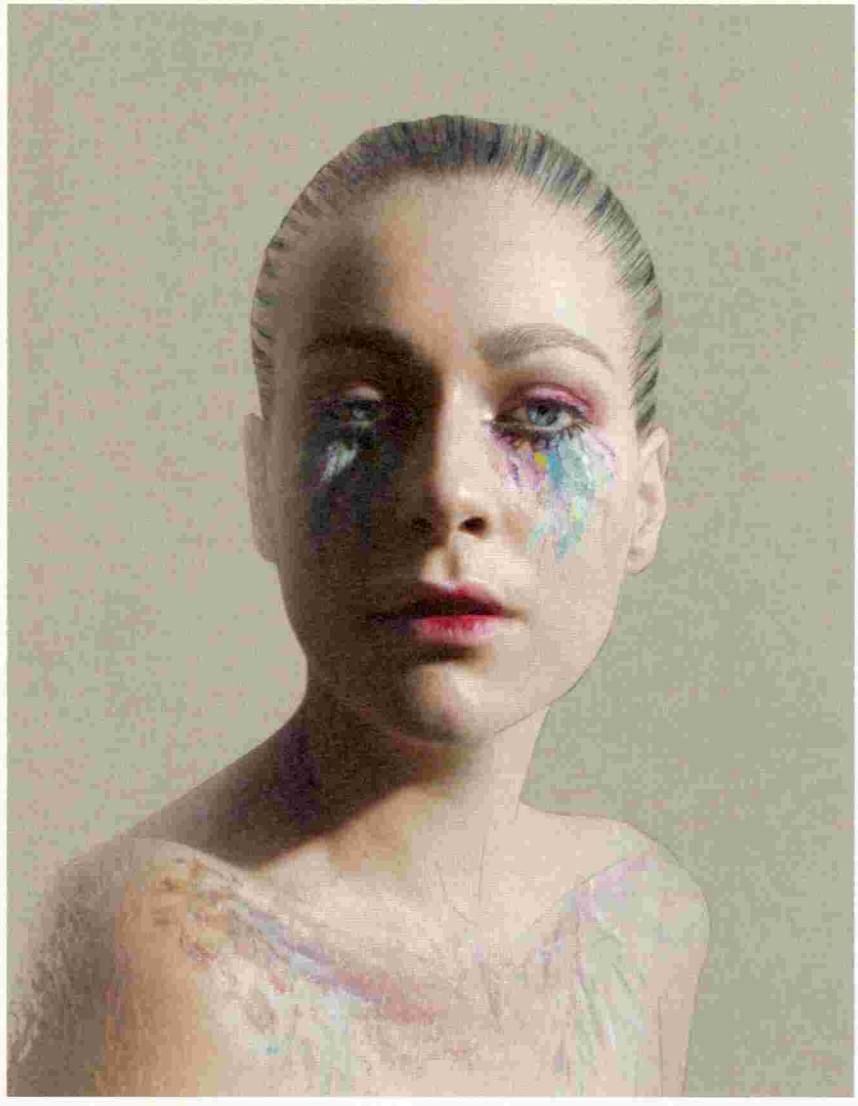
Am Abend nach dem Interview harren zahlreiche Fans vor dem unter einem Hochbahnbogen geparkten Bandbus aus, in der Hoffnung auf ein Foto mit Years & Years. Der Teppich aus Taubenschiss auf dem Boden stört da ebenso wenig wie die Tatsache, dass der Club im Berliner Stadtteil Kreuzberg, in dem die Band später auftreten wird, schon jetzt eine Nummer zu klein ist für die Ansprüche und Gefolgschaft von Years & Years.

Morgen ist Urlaubstag. Alexander wird von seinem Freund auf Tour besucht. Das erste Mal Berlin! Glaubt man seinen Liedtexten, dann ist er der Devotere in der Beziehung. Eine konstitutionelle Monarchie der Liebe – »I was a king under your control« – markiert noch die behutsamste Form seiner Hingabe und Opferbereitschaft. Dass so etwas aktuell massenkompatibel ist, hat zuletzt schon der internationale Erfolg von Sam Smiths zögerlichem Händchenhalteplädoyer »Stay With Me« unterstrichen.

Wie Smith sind Years & Years professionelle Langweiler. Ein buntes Hemd geht als Extravaganz durch. Turkmen sagt Sätze wie: »Ich glaube, das bloße Zuhausebleiben mit meinem Laptop und einer Beatmaschine hatte den größten Einfluss auf mich.« Der immer weiter verödenden Londoner Clubszene, in der Alexander einst R'n'B und House für sich entdeckte, während er mit seiner Schulband Incubus und TLC coverte, weinen Years & Years keine Träne nach. Der Kopf ist eh woanders. »Wegen all der Touren und Promo haben wir keine Zeit, unser Debütalbum am Stück aufzunehmen«, sagt Alexander treuherzig. »Ich hatte mir immer vorgestellt, wir würden uns für zwei Monate zurückziehen, um das in Ruhe zu machen. Aber so läuft das nicht mehr.«

YEARS & YEARS
COMMUNION
POLYDOR / UNIVERSAL

Farao **DAUMEN HOCH**



Text Jennifer Beck

Wer das Grübeln leid ist, zieht nach Berlin. In der *capital of happiness* kriegt jeder sein Glück weg. Auch Kari Jahnsen alias Farao, deren unbetitelte Debüt-EP 2014 in Trennungsopfer-Playlists Schleife lief, hat in Berlin Optimismus gelernt. Obwohl man sie gewarnt hatte: Die Stadt mache schlaff, alles sei günstig und easy zu haben. Mehr Zeit, mehr Raum für fast nichts – ein gefährliches Pflaster, »vor allem für Musiker«, glaubt Jahnsen, »die ohnehin eine miserable Arbeitsmoral haben«. Vor kurzem ist die Exil-Londonerin dennoch von der Hauptstadt der *working class heroes* in die Hauptstadt der Hänger gezogen. Bislang sieht es nicht danach aus, als hätte sie sich dem 12-Uhr-Diktat unterworfen, das Berliner bereits mittags in Entscheidungsnot bringt: feiern oder schlafen? »Da habe ich schon vier Stunden hinter mir, das ist genug *laziness*.«

Geboren als Foo-Fighters-Fan nördlich von Oslo, sorgte Jahnsen früh dafür, dass ihr Vater einen Pick-up mieten und ein Klavier ins Wohnzimmer karren musste. Es gab eine Dave-Grohl-Phase, auf die sie in jedem Interview festgenagelt wird, eine Radiohead-Episode, die inflationär als Review-Referenz für »To Sleep Apart«, den progressivsten Track ihrer *Farao*-EP, herhalten muss – und schließlich Sigur Rós, die ihr mit Island die bisher stabilste musikalische Heimat lieferten. Als Farao taumelt Jahnsen zwischen diesen Polen. In der Künstler-WG klopft sie nachts bei ihrem Mitbewohner an, um ihm neue Stücke vorzuspielen. Ein Daumen hoch von Douglas Dare ist nicht der schlechteste Gradmesser. Schließlich, so Jahnsen, sei der Pianist *das* Ding im Portfolio des Londoner Labels Erased Tapes. Das lässt sie beiläufig in einem ihrer »*you know*«-Sätze fallen. Jahnsen beherrscht das Angeberprinzip. Das hat sie in einem dieser Angeberseminare auf der Musikhochschule in Liverpool gelernt. Die sie geschmissen hat.

Statt den Wert ihrer Kunst von Lehrern (deren Musikgeschmack sie nicht teilt) in Zensuren messen zu lassen, dickt Jahnsen die Songs mit Produzent Mike Lindsay (dessen Musikgeschmack sie teilt) im Reykjavíker Studio mit dem an, was den Farao-Sound die längste Zeit ausgezeichnet hat: Folk von der Miesepeter-Sorte. Mit der aktuellen Single »Hunter« stürmt Jahnsen aus dem Schlafzimmer ins Tanzlokal. Die Stunde des Gel-Zopfs hat geschlagen. Kein Haar weht mehr im Wind, Farao im Jagdmodus flirtet mit dem Beat. »Der Folk ist raus«, sagt Jahnsen, zwei Jahre nachdem ihr die Zeile »I should have said goodbye« aus dem Stück »Tell A Lie« zur Pole-Position unter den Defätistinnen verholfen hatte. Inzwischen hat sie den Korg Delta entdeckt und synthesizert Richtung Disco – zumindest für Sigur-Rós-Verhältnisse.

»Meine Eltern haben immer gefragt, ob ich nicht fröhliche Songs schreiben könnte«, erinnert sich Jahnsen. »Aber wie deplatziert wäre es, wenn ich zu Moll-Melodien über Eiscreme sänge?« Jahnsen leidet am *Lyrical-self*-Syndrom: traurige Lieder gleich traurige Kari. Vielleicht hat sie dieses Depri-Diktat zur Upbeat-Revolte bewogen. Vielleicht aber auch ihre Ehrfurcht vor Künstlerinnen (also Björk), die Album für Album mit ihrer Vergangenheit brechen. »Die größte Angst von Musikern, die nie etwas verändern, ist, dass sie zu viel verändern könnten.«

FARAO
HUNTER
FULL TIME HOBBY / ROUGH TRADE

MUSIK

20 WARREN ELLIS
27 DAS STAMMLOKAL
28 K.I.Z
34 RELEVANTE MUSIK
38 CHELSEA WOLFE
41 DAS PLATTENREGAL
42 DIE POESIE DER KRISE
46 HEROIN IN TAHITI
51 DER CLUB DER ZUKUNFT
52 WIE WIR LEBEN WOLLEN N° 7
54 PC MUSIC
58 VORSPIEL FÜR HOLLY JOHNSON
94 KRITIKEN

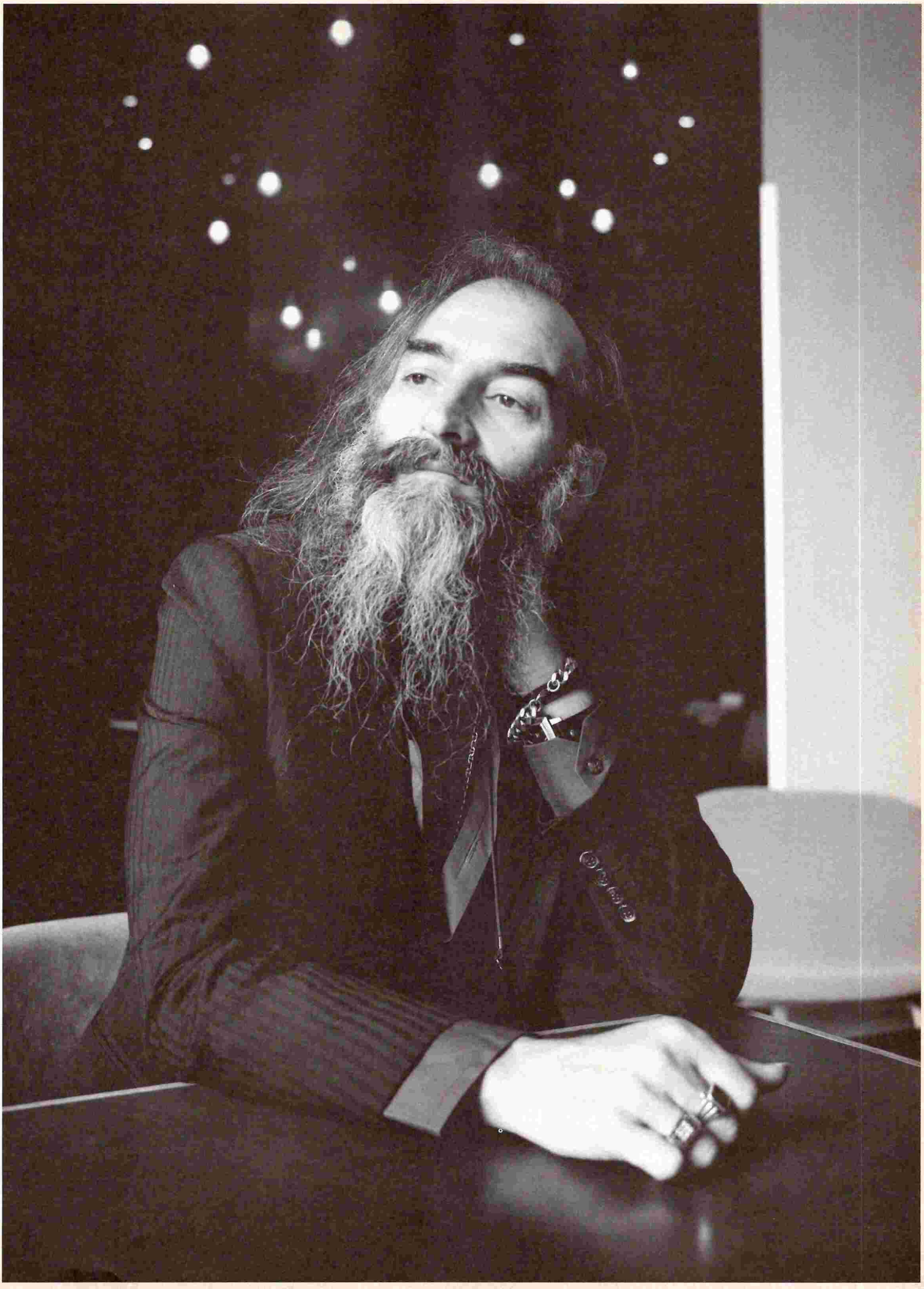
»JA, WIR SIND ABGEFUCKT. WIR SIND TOTAL ABGEFUCKT! LASST UNS DIESES ABGEFUCKTSEIN AUSSTELLEN.«

VALERIO MATTIOLI, HEROIN IN TAHITI S. 46

Text Max Dax Fotos Jim Rakete Sukzessive hat Waren Ellis Mick Harvey als musikalischen Direktor der Bad Seeds ersetzt. Heute gilt der ehemalige Straßenmusiker, Junkie und Dirty-Three-Gründer als Architekt des Sounds der neuen Bad Seeds und von deren vielleicht bestem Album überhaupt: *Push The Sky Away*. Ein Gespräch über die besondere musikalische Partnerschaft mit Nick Cave sowie den langen Prozess des Umbaus der Bad Seeds von einer saturierten Big Band zu einem der inspiriertesten Kollektive unserer Tage.

»Grinderman waren das Druckventil«

WARREN ELLIS



Warren Ellis, Sie sind gerade 50 geworden. Hat sich Ihr Blick auf die Welt verändert?
Ich habe viel zu tun, bin praktisch bis zu meinem 52. Lebensjahr ausgebucht. Zurzeit befinde ich mich auf Tour, habe mit Nick Cave den Soundtrack zu dem Film *Loin des hommes* eingespielt, für Radio France eine Hörspielfassung zu Clint Eastwoods Film *The Beguiled* erstellt. Es ist schön, dass ich gefragt bin. Ich tue mich indes schwer, mir eigene Ziele zu setzen. Ich war in diesem Sinne immer ein produktiver Mitläufer. Ich käme zum Beispiel nie auf die Idee, ein eigenes Buch zu schreiben.

Sie tun nichts, wenn kein Auftrag vorliegt?
Musik ist das einzige, was ich auch aus eigenem Antrieb tue. Ich habe mir in meinem Gartenhaus ein kleines Studio eingerichtet. Dort haben Nick und ich *Loin des hommes*, aber auch Teile des letzten Bad-Seeds-Albums *Push The Sky Away* eingespielt. Es ist ein fantastischer Raum mit einem ganz eigenen Klang. Probiert man in diesem Gartenhaus eine musikalische Idee aus, ist der Klang in der Regel auf Anhieb gut. Das macht es mir so leicht, an der Musik zu arbeiten. Ansonsten bevorzuge ich es allerdings, einen Auftrag zu haben.

War das auch so, als Sie vor über 20 Jahren mit Ihrer Band The Dirty Three begannen? Ich erinnere mich an die Konzerte und Aufnahmen von damals als Instrumentalmusik, die intensive Geschichten zu erzählen imstande war.
Das ist allerdings eine Einschätzung unserer Musik, die über die Jahre nur wenige Leute geteilt haben. Ich habe mich permanent in einer Verteidigungshaltung gefühlt. Wir sind mit Pavement und Sonic Youth auf Tour gegangen, und stets begegnete man uns mit einer Mischung aus Unverständnis und unverhohlener Ablehnung. Die Kombination aus elektrisch verstärkter Geige und dem Verzicht auf Gesang hat die Menschen irritiert bis zur Gewaltandrohung. Tatsächlich habe ich mein Geigenspiel als eine Art Gesang empfunden, so wie Charlie Haden seinen Bass als Ersatz für seine verlorene Stimme benutzte. Ich fand immer, dass wir lyrisch und narrativ genug waren, um auf Wörter verzichten zu können.

Woher kam dieses Gespür für das Lyrische?
Ich habe mein Leben lang fast ausschließlich Instrumentalmusik gehört und mich nie am fehlenden Gesang gestört. Nicht in Miles Davis' elektrischer Phase, auch nicht bei Arvo Pärt oder Ludwig van Beethoven. Und schon gar nicht bei John und Alice Coltrane. Ich höre in der Musik immer eine Erzählung – und zwar so deutlich, dass ich mich wundere, wenn es anderen nicht ganz genau so geht wie mir. Alice Coltranes Musik spiegelt eine Suche nach innerer spiritueller Identität – das ist nichts anderes als ein großer narrativer Spannungsbogen. Dass sie ihr Gesamtwerk zwischen 1968 und 1978 aufgenommen hat, macht die Sache nur noch intensiver.

Wie erklären Sie sich die Tatsache, dass Miles Davis und Alice Coltrane, aber auch die Musik vom Sun Ra Arkestra heute so viel populärer sind als je zuvor?
Miles Davis galt in der Jazzwelt als Verräter, als er seine Musik elektrisch zu verstärken begann. Ich erinnere mich daran, dass die Veröffentlichungen von Coltranes *Kulu Sé Mama* und Miles Davis' *Bitches Brew* mein Leben auf den Kopf gestellt haben, als ich sie mit 18 Jahren – und somit mit über zehn Jahren Verspätung – das erste Mal gehört habe. Gleiches gilt für Beethovens 5. Sinfonie.

Wie würde es sich wohl anhören, wenn Sie mit Dirty Three eines Tages ein Album mit von Ihnen geschriebenen Texten aufnehmen würden? Immerhin sind Ihre sarkastischen, humorvollen Ansprachen zwischen den Songs legendär.
Keine Ahnung. Ich habe auch die Konzerte mit den Ansprachen nie aufgenommen. Diese Monologe waren Impromptu-Improvisationen, die für den Moment sprachen. Manchmal waren sie witzig, manchmal nicht. Oft wurden mir Prügel angedroht, zumindest in Australien, wo man mich nicht verstand, weil meine Musik offenbar nicht genug zum Saufen animierte. Wir standen daher permanent unter Strom. Wir wussten, dass wir jederzeit auf die Fresse hätten bekommen können.

Haben Sie dafür eine Erklärung?
Ich glaube, es lag daran, dass damals – wie heute – kaum eine Band wirklich direkt zu ihrem Publikum gesprochen hat. Es ist, als ob man sich entblößt, wenn man intim zu fremden Menschen spricht. Gleich einer unserer ersten Auftritte war ein gigantisches Missverständnis. Meine damalige Freundin hatte sich am Morgen mit einer Überdosis Heroin umzubringen versucht. Den Tag verbrachte ich neben ihr im Krankenhaus, selbst vollgepumpt mit Heroin. Und am Abend stehe ich also auf dieser Bühne und erzähle dem Publikum die tragische Geschichte und warum ich eigentlich nicht auf dieser Bühne stehen sollte. Und was passiert? Alle lachen! Ich habe diese Publikumsansprachen zwischen den Songs dann beibehalten. Manchmal erzählte ich nur, was ich im Laden eingekauft, an anderen Abenden, was ich zuvor geträumt hatte.

Hatten Sie nie den Eindruck, dass Sie Konkrete Poesie improvisierten?
Zumindest habe ich die Welt der Worte und die Poesie immer geliebt. Als ich Australien mit Dirty Three Anfang der Neunziger verließ, hinterließ ich einen Karton voller selbstgeschriebener Gedichte. Meine damalige Freundin warf ihn jedoch auf den Müll, als ich nicht mehr zurückkehrte. Ich habe es als Zeichen gesehen und nie wieder angefangen zu dichten.

Das waren die prädigitalen Zeiten, als man noch mit Hand schrieb. Heute hätten Sie vielleicht ein Back-up und könnten noch einmal nachschauen.
Ich vermute allerdings, dass das Back-up heute nicht mehr lesbar wäre.

Wann haben Sie das letzte Mal ein Konzert mit Dirty Three gegeben?
2012. Ich vermisse die Band und die Konzerte sehr.

»Ich bin Nick Cave im Laufe der Achtzigerjahre öfter begegnet, da wir denselben Heroindealer hatten.«

Also wird es den reaktivierenden Anruf bei Ihren beiden Bandkollegen eines Tages geben?
Tatsächlich unterhielten wir uns erst kürzlich. Ich fragte: »War's das?« Und eigentlich waren wir uns alle darüber einig, dass es eines Tages weitergehen würde. Nur eben anders, denn wir alle haben jetzt Familien, und nicht zuletzt leben wir auf verschiedenen Kontinenten. Und überhaupt: Wäre eine Tournee sinnvoll ohne neue Musik? Diese Fragen stelle ich mir ernsthaft, denn Dirty Three sind ein wichtiger Teil von mir.

Wie haben Sie Nick Cave eigentlich kennengelernt?
Ich bin Nick in Melbourne im Laufe der Achtzigerjahre öfters begegnet, da wir denselben Heroindealer hatten. Aber das ist unwichtig im Vergleich zu jenem Abendessen 1993, bei dem Nick und ich uns angefreundet haben. Da spielte ich die verstärkte Violine, und Nick bat mich anschließend, ihn bei Aufnahmen zu begleiten. Er ging bald darauf mit den Bad Seeds auf Tour und lud uns ein, in Israel und Griechenland dabei zu sein. Und dann gingen wir gemeinsam auf US-Tournee.

Wie kamen Sie dazu, die Violine zu verstärken und zu Ihrem Signatursound zu machen? Gab es ein Schlüsselerlebnis?
Das waren ganz klar John Cale und seine elektrisch verstärkte Viola in dem Song »Venus In Furs« – The Velvet Underground öffneten mir die Ohren. Ich mochte Rockmusik schon immer, aber bis zu diesem Schlüsselerlebnis wäre ich nie auf die Idee gekommen, meine Violine zu verstärken und so anarchistisch zu verzerren. Zugleich wurde mir klar, dass ich nicht nur einer der ganz wenigen Geiger in der Rockmusik bin, sondern dass auch die Vielzahl der Ausdrucksmöglichkeiten für mich über Nacht ins Endlose gewachsen war. Im Rückblick hat sich in meinem Leben Zufall an Zufall gereiht.

»Ich war immer ein produktiver Mitläufer.«

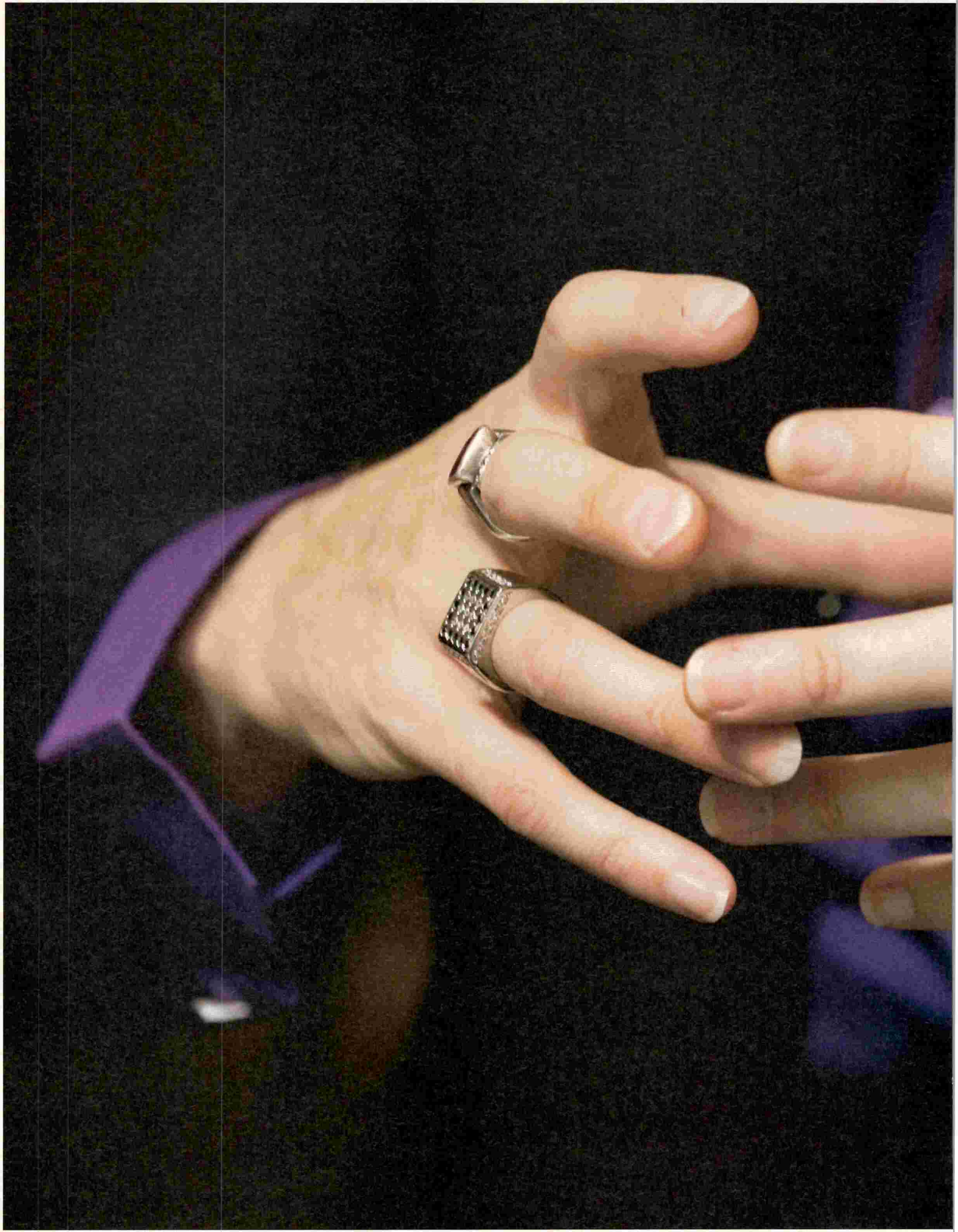
Sie akzeptieren das Chaos?
Ich glaube, dass wir das alle auf eine Art müssen. Mein Leben fühlt sich an, als ob man es teilen könnte – in die Zeit vor »Venus In Furs« und danach. In einer Band zu spielen, ergab überhaupt erst durch die Verzerrung und die elektrische Verstärkung Sinn. Ich war mit einem Mal der Mittelpunkt der Band. Es war einfach unglaublich. Mit der Zeit legte ich mir dann meine eigenen Effektpedale zu und differenzierte alles ein wenig aus. Nur eins blieb immer gleich: Ich habe stets mit meiner alten Violine gespielt. Eine elektrische Violine kam für mich nie infrage. Ich wollte ja schließlich nicht wie ein Idiot aussehen.

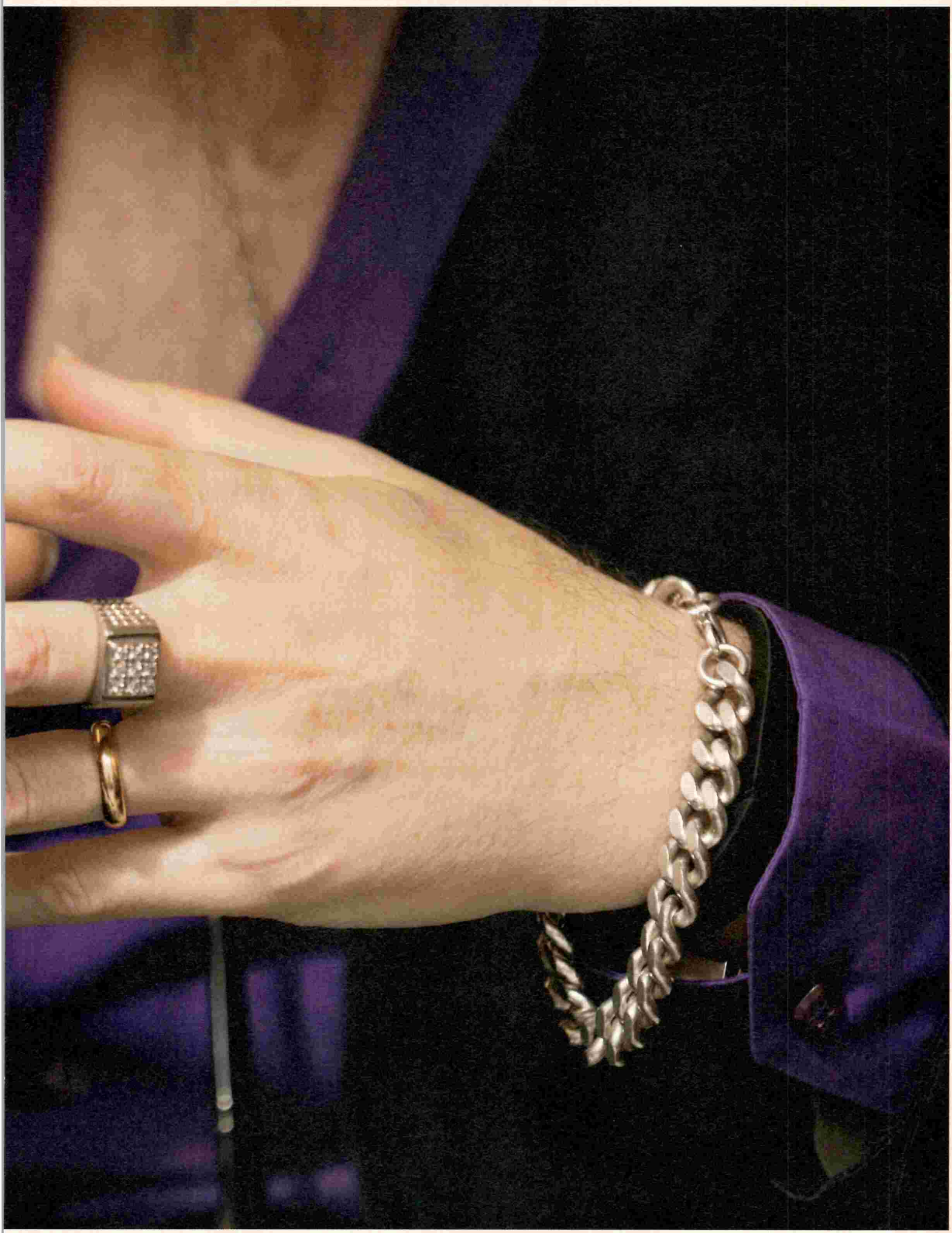
Sie erwähnten, dass Ihnen Prügel angedroht wurden, weil Ihr Set-up die australischen Hör- und Sehgewohnheiten überforderte.
Die Prügel, die angedroht, und die Bierflaschen, die geworfen wurden, waren das eine. Das andere war die wiederkehrende Situation, dass Dirty Three beim Soundcheck von den Technikern immer belächelt wurden. Alle dachten, wir seien eine Countryband. Das verstärkte sich noch, als wir durch Amerika tourten. Wie oft sah ich mich diesen mitleidigen Blicken von volltätowierten, muskulösen Bikern mit langen Bärten ausgesetzt. Und wie oft kamen genau diese Hells Angels nach dem Gig zu mir, um mich mit ihren kräftigen, freundschaftlichen Umarmungen fast zu erdrücken. Oft haben wir den eigentlichen Hauptact – irgendwelche lauten Indie- oder Punkbands – an die Wand gespielt.

Haben Sie Noten und Komposition gelernt?
Ich habe mir die Harmonielehre über das Akkordeonspiel angeeignet, aber keine Noten oder gar Komposition gelernt. In erster Linie brachte ich mir das Spielen über das Gehör selbst bei, indem ich Songs nachzuspielen lernte. Da war ich noch ein Kind. In der Schule wurde dann klassischer Violinenunterricht angeboten. Ich sah, dass sich nur Mädchen meldeten, also meldete ich mich auch. Auf diese Weise wusste ich mich immer in Gesellschaft der Girls. Und nicht zuletzt war mein Vater ein Country- und Western-Sänger. Er schenkte mir eine Geige. Damit ist auch klar, dass ich mich nicht gegen meine Eltern durchsetzen musste. Mein Vater kaufte mir ein Buch, mit dem Kinder Bluegrass-Violine lernen konnten. Und ich lernte die schwierigsten Songs, darunter »Sally Goodin«. Das ist ein technisch sehr kompliziert zu spielender Appalachian Song. Die Legende besagt, dass Hank Williams seine Fiddle-Spieler beim Vorspiel jedes Mal gebeten hat, ihm »Sally Goodin« vorzuspielen. Wenn sie es hinbekamen, waren sie Teil der Band. Bald beherrschte ich auch das ebenso schwer zu spielende »Orange Blossom Special«, das Johnny Cash zu einem Hit gemacht hat. Als mein Geigenlehrer mich diesen Song spielen hörte, schlug er mich für ein Klassikstipendium vor. Ich hatte zu diesem Zeitpunkt nie Klassik gespielt. Trotzdem erhielt ich das Stipendium und begann auch, klassische Musik zu spielen. Ich erinnere mich bis heute an das Grinsen des Jurors. Es dauerte dann aber weitere zehn Jahre, bis ich mich der klassischen Musik so richtig öffnete – ich entdeckte Bartók und Hindemith und die Schönheit der russischen Melodik.

Haben Sie Russland bereist?
Nein, aber Europa – als Straßenmusiker. Ich war mitten im Winter 1989 wegen einer Frau nach Europa geflogen, doch das ging schief, und da stand ich dann in der Eiseskälte. Ich reiste mit meiner Geige ausgerechnet nach Norden, nach Schottland, nach Inverness und auf die Isle of Skye, wo ich einen Typen kennenlernte, der mich im Gästehaus einer Whisky-Destillerie unterbrachte. Dort lebte ich vielleicht fünf Monate und entwickelte eine fatale Faszination für harten Alkohol. Ich habe schon immer viel getrunken, aber dort wurde es zur Sucht. Ich bin dann über Dublin nach Hamburg getrampt und weiter nach Budapest, wo ich, nur wenige Monate vor dem Fall des Eisernen Vorhangs, mit einer bunt zusammengewürfelten Truppe von Ostdeutschen Musik zu spielen begann. Das war eine Zeit des Umbruchs. Wir alle spürten, dass etwas in der Luft lag.

Wie verständigten Sie sich?
Ich sprach kein Wort Deutsch, und die sprachen kein Englisch. Aber diese Ostdeutschen waren besondere Menschen. Es waren mehrere wunderschöne Frauen, die sich um einen ebenso wunderschönen Mann gruppiert hatten. Er sah aus wie Alain Delon, hatte langes Haar und einen Raben, der immer auf seiner Schulter hockte. Ein Bild geht mir nicht aus dem Kopf: Eine dieser schönen Frauen fütterte den Raben fast zärtlich aus ihrem Mundwinkel. Mit ihnen lebte ich auf einem wilden Zeltplatz außerhalb der Stadt.





Wir haben uns über die Musik verständigt. Und die Musik hat mich verändert, denn auf der Straße zu spielen bedeutete, dass ich den Leuten in die Augen blickte. Ich konnte immer sehen, wenn sich in den Gesichtern der Menschen etwas veränderte. Der ganze Trip durch Europa war am Ende sehr prägend, ich möchte ihn auf keinen Fall missen. Dann flog ich zurück nach Australien, nur um dort in ein tiefes Loch zu fallen. Alles fühlte sich nur noch oberflächlich und dumpf an. Ich begann als Alkoholiker außerdem, Heroin zu nehmen, und heuerte bei einer Universität als Lehrer an – Englisch, Mathematik und Musik waren meine Fächer.

Wie ging das zusammen?
Ich glaube sogar, dass ich ein gar nicht so schlechter Lehrer war, aber klar war zugleich, dass es nicht ewig so weitergehen konnte.

Wann haben Sie mit dem Heroin aufgehört?
Das war 1999. Damals habe ich auch mit dem Trinken aufgehört. Ich bedaure seitdem, dass ich keinen Wein mehr trinken kann, aber so ist das Leben.

»In Australien wurden mir Prügel angedroht, weil meine Musik offenbar nicht genug zum Saufen animierte.«

Wie war das dann, als Sie 1994 zu den Bad Seeds gestoßen sind?
Zunächst einmal waren die Bad Seeds zu diesem Zeitpunkt bereits eine in jeder Hinsicht etablierte Band. Und mit jedem Album, das Nick aufgenommen hat, wuchs die Band gefühlt um ein, zwei Mitglieder an. Es ging darum, den Sound des jeweils gerade aufgenommenen Albums auch live abbilden zu können. Und irgendwann fühlten sich die Bad Seeds wie eine Big Band an. Erst die Zusammenarbeit am Soundtrack zu *The Proposition* im Jahr 2005 änderte alles grundlegend. Ich lebte damals bei Nick um die Ecke, und wir hingen die meiste Zeit zusammen ab. Wir machten Musik und spielten Arvo Pärt, Nick am Piano und ich an der Geige.

Haben Sie diese Sessions aufgenommen und archiviert?
Leider nein. Das waren einfach Nachmittage, die wir gemeinsam mit der Musik verbrachten. Aber die Arbeit an *The Proposition* zeigte uns, dass wir beide neues Terrain zu betreten imstande waren, dass wir die Big Band, wie sie sich etwa auf dem Bad-Seeds-Album *Abattoir Blues* präsentierte, auch hinter uns lassen konnten.

Kurze Zeit später, 2007, gründeten Sie mit Nick die Band Grinderman, die im Rückblick wie eine Entschlackungskur wirkte.
Ich weiß nicht, ob wir das so genau geplant hatten. Es gab eine Dynamik innerhalb der Bad Seeds. Eine Zeitlang ist die Band angewachsen, dann ist sie wieder geschrumpft. Stets war das Credo, dass wir uns nicht wiederholen wollten. Ich weiß nur, dass ich zu dieser Zeit Nicks Sparringpartner war und zunehmend Writing Credits zugestanden bekam. Ich würde eher sagen, dass es unsere gemeinsame Arbeit an den Soundtracks gewesen ist, die uns zeigte, dass man auch mit minimalistischen Mitteln viel, wenn nicht sogar mehr erreichen kann. Bei den ganzen Soundtracks haben die Bad Seeds einfach keine Rolle gespielt, da haben Nick und ich einen Modus Operandi gefunden, der vermutlich anschließend in den Sound der Bad Seeds eingesickert ist. Aber das war eine natürliche Dynamik, der kein Plan zugrunde lag. Ich erinnere mich, wie Nick eines Tages während der Aufnahmen zu *Jesse James* sagte: »Wollen wir nicht eine Band haben, die wie die Soundtracks funktioniert?« So kam es zur Gründung von Grinderman. Denn hätten wir die Band nicht gegründet, wären die Soundtracks funktionale Musik geblieben, an Filme gebunden, nie aufgeführt. Für Nick waren die Soundtracks ja ebenfalls ein Abenteuer, zumal er nicht gesungen hat.

Warum hat Mick Harvey, neben Nick Cave letztes Gründungsmitglied der Bad Seeds, eigentlich das Handtuch geworfen?
Das war seine Entscheidung. Er sagte, dass er mehr Zeit mit seiner Familie verbringen wolle. Er hatte wohl auch das permanente Touren satt. Ich glaube zudem, dass er sich mit der ihm zugewiesenen Rolle in der Band zum Schluss nicht mehr hat identifizieren wollen.

Was meinen Sie mit »der ihm zugewiesenen Rolle«?
Mick hätte wohl gerne mehr beigetragen. Aber die Bad Seeds haben zu der Zeit Tourneen gespielt, die mit Unterbrechungen über neun Monate liefen. Und da ist er dann einfach ausgestiegen.

Sie benutzen das Wort »etabliert« im Zusammenhang mit den Bad Seeds …
Nach 25 durchweg erfolgreichen Jahren waren die Bad Seeds total etabliert in dem Sinne, dass wir nicht einfach radikal etwas hätten ändern können, ohne unser Publikum zu irritieren. Auf alle Fälle wäre es beispielsweise undenkbar gewesen, ein Bad-Seeds-Album ohne Gesang von Nick einzuspielen. In diesem Sinne waren die Soundtracks und Grinderman vielleicht schon so etwas wie ein Druckventil, das die anschließenden Platten – *Dig, Lazarus, Dig!!!* und *Push The Sky Away* – erst möglich gemacht hat.

NICK CAVE & WARREN ELLIS
LOIN DES HOMMES
GOLIATH ENTERTAINMENT / ROUGH TRADE

Max Dax gründete 1992 die erste deutschsprachige Interviewzeitschrift *Alert* und glaubt an die Kraft des gesprochenen Wortes. Von 2007 bis 2010 war er Chefredakteur von SPEX.

DIE SCHULE DER DISSIDENZ

SEBASTIAN ZABEL
PACKT EINE KISTE
FÜR DEN BESTEN WIRT
DER WELT

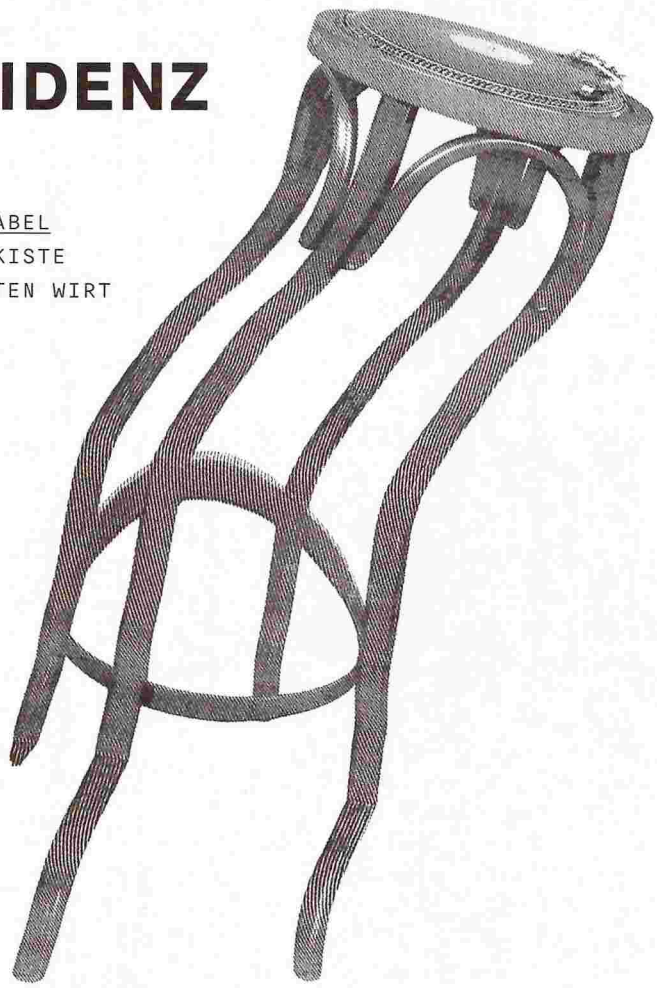


ILLUSTRATION PATRICK KLOSE

Auf dem 40 Zentimeter breiten Tresen stehen ein Glas Wasser, ein Aschenbecher und ein kleines Schild, in das »Reserviert« eingraviert ist. Der Barhocker davor bleibt unbesetzt, aber der Mann, der darauf sitzen darf, ist da. Nur jetzt gerade nicht. Da ist er wohl kurz nebenan, etwas essen.

Meine Plattenkiste ist gelb und aus Kunststoff. Ich wuchte sie auf den anderen freien Barhocker neben dem Tresen. Zwei Stunden hat es gedauert, sie zu packen. Ein paar Dutzend Schallplatten habe ich aus dem Regal gezogen und kurz reingehört, manche ins Regal zurückgeschoben, andere in die Kiste gestellt. Die müssen nun genügen bis zum Morgengrauen, und von den meisten spiele ich nur ein Stück, das finde ich fast blind, obwohl es immer andere Platten sind, die ich mitnehme. Was nicht ganz stimmt: Mark Perry ist immer dabei. Ich weiß nicht warum, aber ohne ihn geht es nicht.

Das Lokal, in dem ich seit vielen Jahren meine Plattenkiste schräg gegenüber des nun unbesetzten Barhockers abstelle, ist das beste der Stadt. Natürlich ist auch der Wirt der beste der Stadt. Häufig gibt er sich mürrisch, und nie lässt er jemanden hinter seinem Rücken vorbeilaufen. Aber die Theke ist rund und meist sehr dicht bevölkert, und häufig läuft Musik, die man hören möchte, Steely Dan, Geno Washington, Sam Prekop. Selten etwas, das jünger ist als SPEX. Was man dem Wirt nicht übel nehmen kann, er mag auch nur wenige Menschen, die jünger sind als SPEX.

Manchmal hebt er den Zeigefinger, wenn er spricht. Manchmal bebt sein Kinn, und die Augen weiten sich. Aber häufig lacht er auch. Und manchmal weist er Gäste ab. Die stehen dann vor der Tür und beschimpfen ihn.

Mir genügen die Gäste, die er reinlässt. Freunde, die Jobs haben, die sie nicht mehr mögen, und in einem Leben rumstehen, das sie noch immer verheißungsvoll finden. Freunde, die Musik lieben und darüber reden, die rauchen und Alkohol trinken. Wenn ich Platten auflege, sitzt der beste Wirt der Stadt vor mir und seinem »Reserviert«-Schild. Manchmal nickt er, wenn ihm ein Lied gefällt, und manchmal hält einer der Gäste ein Handy hoch und shazamt, was ich da auflege. Das macht der Wirt nie, er fragt und schreibt die Antwort auf einen Block. Wenn ihn eine Platte mehr als flüchtig interessiert, lässt er sich das Cover über die Theke reichen und liest, was hinten draufsteht.

Der beste Wirt der Stadt hat nicht wirklich vorgehabt, Wirt zu werden. Es ist passiert. Genauer als alle anderen Menschen, die ich kenne, weiß er jedoch, was er mag und was nicht. Er mag es zum Beispiel nicht, wenn man ihn fotografiert. Als er Geburtstag hatte, haben sich seine Gäste als er verkleidet und angemalt und dann fotografieren lassen. Das mochte er sehr. Er mochte SPEX nicht immer, und er mag nicht immer, was ich auflege. Seine Bar ist der Ort, zu dem ich nach Hause komme, wenn ich nicht nach Hause will. Es stimmt ja kaum einer der Rock'n'Roll-Mythen außer dem von der Bar als Schule der Dissidenz und Herzensbildung (wobei sie in Wahrheit auch immer der Ort des Stillstands ist). Und sobald ich mich der Türe nähere, die gedämpfte Musik wahrnehme, als sei sie wattiert und geheim, sie dann aufstoße und die Musik mit einem Mal laut wird, als öffne sie sich gleichsam, sobald ich mich durch Musik, Gemurmel und Menschen dränge, offenbart und wiederholt sich ein Mysterium, das mit Lust auf Alkohol und Gequatsche alleine nicht zu erklären ist. Natürlich kann man Bar auch durch Club, Disco und Kaschemme ersetzen, das Durch-die-Tür-Treten ist in einer von Carl Craig beschallten Disco ein womöglich intensiveres Mysterium als das Durch-die-Tür-Treten in die mit Steely Dan in mittlerer Lautstärke beschallte Bar des besten Wirts der Stadt. Es bleibt ein Mysterium. Und ohne dieses Mysterium, ohne seinen Ort gäbe es keine Popkritik. Keine SPEX, keinen Diskurs, keine stinkenden Klamotten. Ich hätte keinen Wirt zum Freund. Ich hätte keinen Grund, meine Kiste zu packen. Und es gibt kaum etwas, das ich lieber tue.

Sebastian Zabel arbeitete und schrieb zwischen 1987 und 1997 für SPEX, danach für verschiedene Tageszeitungen und ist heute Chefredakteur des *Rolling Stone*. Er lebt mit seiner Familie in Berlin, wo er gelegentlich in der Bar des besten Wirts der Stadt Platten auflegt.

»Worte können den Schmerz zum Tanzen bringen«

K.I.Z

Sunny side up: Nico Seyfrid, Sil-Yan Bori, Tarek Ebéné und Maxim Drüner (v. l.) spannen aus.

Text Kristof Schreuf Fotos Jonas Lindström

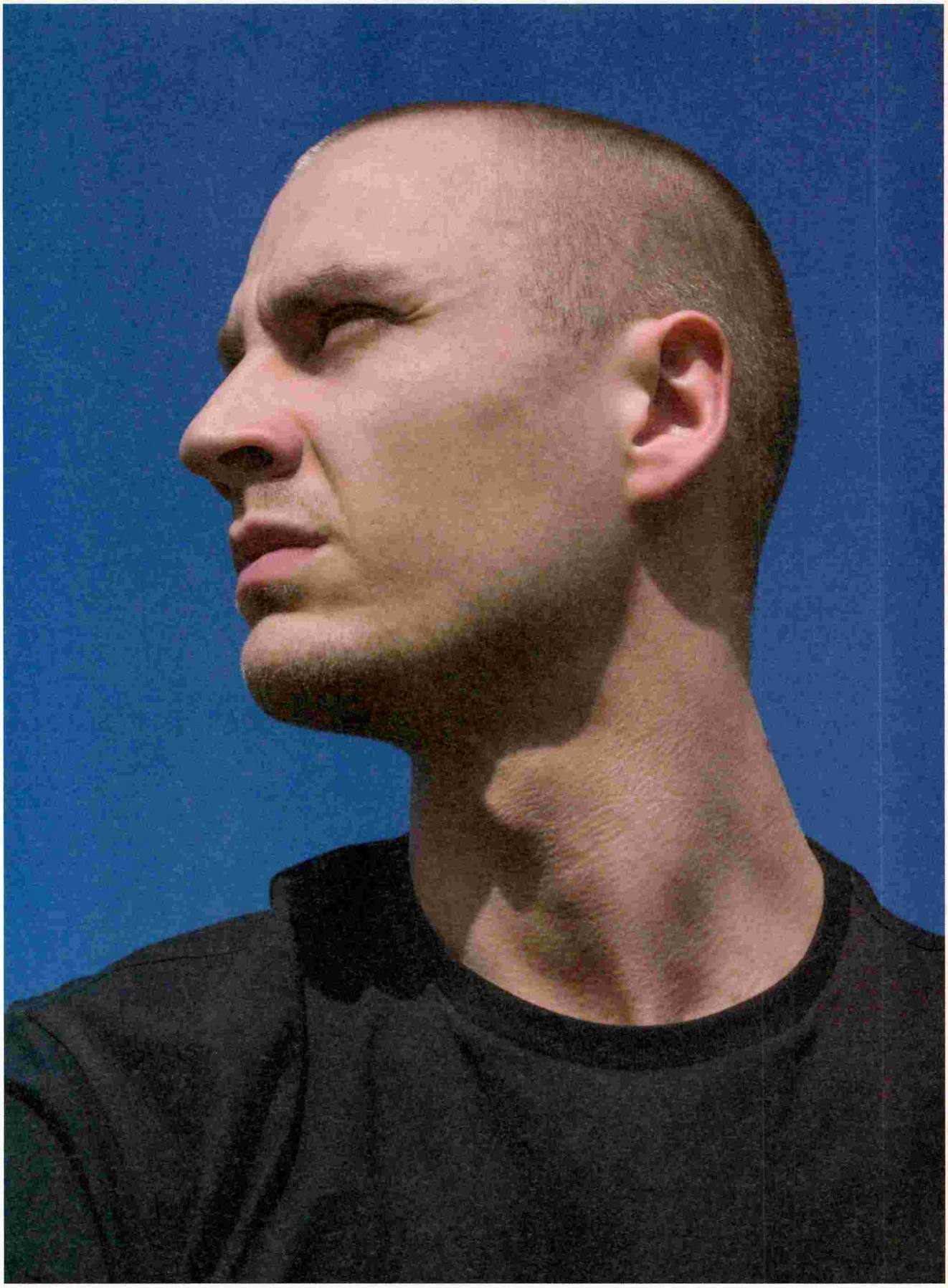
Mit ihrem anarchischen Humor und spontihaften Guerillaeinlagen sind K.I.Z die große Ausnahme in einem immer noch vor allem von Machismo und Potenzgehabe dominierten Genre: Deutschrap. Kristof Schreuf traf K.I.Z für SPEX in Berlin und stellte fest: Es gibt zurzeit kaum eine Band in Deutschland, die Treffenderes über Gesellschaft und Gegenwart zu sagen hat als diese fröhlichen Berserker.

Manche der erfolgreichen Rapper in Deutschland sind wild gewordene Spießer. Sie teilen zwar nicht automatisch die Standpunkte von Buchautoren wie Thilo Sarrazin, Heinz Buschkowsky oder Akif Pirincci, aber sie gewinnen mit ähnlichem Groll die Sympathien ihres Publikums. Wie die Genannten reißen sie gerne ein großes, prall mit Ressentiments gefülltes Maul auf, um ihre Standpunkte zu beziehen. Dafür haben sie einen denkbar einfachen Ansatz gewählt: Nach dem Motto »Viel Feind, viel Ehr'« lassen sie in ihren Stücken bekannte bis sehr bekannte Zeitgenossinnen und Zeitgenossen auftreten, um dann explizit Auskunft darüber zu geben, wen sie nicht mögen. Sie besprechen damit ähnliche Angelegenheiten wie die Bewohnerinnen und Bewohner des Big-Brother-Containers von RTL II, bei denen ja auch einer nach dem anderen sein Fett abkriegt. Hierbei gilt eine simple Regel: Um es in den Text eines deutschen Rappers zu schaffen, muss man entweder im Fernsehen auftauchen oder in der *Bild*, gern aber auch in beiden Medien – und das möglichst oft.

Was diesen deutschen Rappern das ganze Geschimpfe bringt, darüber geben womöglich ein paar Zeilen aus einer alten Protesthymne Aufschluss: »There's something happening in here«, sangen Buffalo Springfield einst in »For What It's Worth«. Auch viele Rapper wollen offenbar erst mal und vor allem davon künden, dass etwas – und bei ihnen ganz besonders viel! – los sei. Worum es genau geht, wird nicht immer direkt klar und spielt eigentlich auch keine Rolle: »What it is ain't exactly clear«, heißt es folgerichtig bei Springfield. Sollte also nicht direkt klar sein, *was* passiert und *worum* es geht, erhöht das sogar noch die Spannung. Im selben Song beschreiben Buffalo Springfield einen Polizisten: »There's a man with a gun over there / Telling me I've got to beware«, und das bringt die Parallele auf den Punkt. Seine Bewaffnung erlaubt es dem Beamten, als Autorität aufzutreten. Und genau aus diesen Grund setzen deutsche Rapper heute Beats und Bars ein: um Oberwasser zu bekommen.

Orientierung liefern ihnen dabei jene, die bereits Oberwasser haben. Darunter natürlich auch Kai Diekmann, der Chefredakteur von *Bild*. Nach ein paar gegen ihn gerichteten Zeilen von Bushido bewies Diekmann kürzlich Humor, indem er sich in bester Rap-Manier mit einem eigenen »musikalischen Werk« revanchierte. Es enthielt eine Ankündigung für »Wochenend-Gangster« Bushido: »Die nächste Story über dich liegt in meinem Waffenschrank.« Bushido nahm den Ball mit Freude auf, indem er in sozialen Netzwerken aufrechnete, wie viele Bushido-Storys Diekmann über welchen Zeitraum bereits aus seinem Waffenschrank hatte holen lassen. Für einen deutschen Rapper muss es nicht immer eine schöne Erfahrung sein, in dem Blatt aufzutauchen, für das Diekmann arbeitet, so viel steht fest. Noch schlimmer ist freilich die Gewissheit, nicht *selbst* so jemand wie Kai Diekmann zu sein.

Maxim Drüner **»Der jüdische Comedian Oliver Polak stand auf der Bühne und riss Witze, während um ihn herum lauter Transen standen. Das Publikum skandierte ›Adolf Hitler – Hurensohn!‹ Einer der schönsten Momente meines Lebens!«**



Gelernter Physiotherapeut: Rapper Maxim Drüner von K.I.Z

Es nagt an unserem exemplarischen Rapper, dass er keine eigene *Bild* produziert, mittels derer er die öffentliche Meinung im Griff hätte. So offenbart er, frei nach F.W. Bernstein, seine beruflichen Absichten: Die größten Kritiker der Elche wollen später selber welche werden.

Einem sogenannten deutschen Gangsta-Rapper geht es also nicht um eine tatsächliche Kritik an einzelnen Personen oder gar an der ganzen Gesellschaft. Vielmehr handelt es sich bei den genreüblichen Beschimpfungen nicht selten um eine Art Kontaktanzeige beziehungsweise um ein rhythmisiertes, mündliches Bewerbungsschreiben. Was diese Leute dagegen stört, was sie gar nicht gebrauchen können, ist genau das, worum es bei Tarek Ebéné, Maxim Drüner, Nico Seyfrid und Sil-Yan Bori von K.I.Z in erster Linie geht: Themen.

Diese begannen sich aufzudrängen, als die Mütter von Ebéné und Drüner ihre Söhne vor etwa 15 Jahren in die Ausstellung »Topographie des Terrors« schickten. Ein paar Stunden später saßen die beiden in Drüners Kinderzimmer, um ein erstes gemeinsames Stück auf einem Vierspurgerät aufzunehmen.

Ebéné hatte sich vorher von den HipHop-Platten seines amerikanischen Stiefvaters anregen lassen. Zusätzlichen Ansporn lieferte die Entdeckung, dass wenige Schritte von seiner Schule entfernt das Rap-Label Aggro Berlin saß. Zur selben Zeit veranstaltete der HipHop-Impresario Marcus Staiger zusammen mit dem Radiosender Kiss FM HipHop-Workshops. Bei einer dieser Veranstaltungen rappte Ebéné, während Sil-Yan Bori dazu scratchte. Sie kamen ins Gespräch, und Nico Seyfrid stieß schnell dazu. Staiger erreichte bald ein Demo von K.I.Z. Er skippte sich durch drei Songs und fand zunächst: »Das ist nichts für mich.« Darauf brannten K.I.Z ihre eigenen CDs und verkauften sie auf dem Schulhof. Sie vertieften sich in mehrere musikalische Weltsprachen, darunter HipHop, Elektro, Pop und Reggae. Schließlich drehte der Rapper Rufmord mit K.I.Z ein Video, das auch seinem Labelchef Staiger gefiel. Der kam nun von sich aus auf K.I.Z zu.

Einige Jahre, Boykotte, Provokationen, Missverständnisse und erfolgreiche Platten später sitzen K.I.Z in den Räumen ihres frisch umgezogenen Managements. Den Anlass für das Treffen liefert ihr neues Album *Hurra die Welt geht unter*. Es ist ihr bislang bestes, ein wortstrotzendes, launig wucherndes Werk, randvoll mit musikalischen Anmaßungen. Mit Kreuzberger Dub, verkifften Love-Parade-Reminiszenzen, Stammeschören, die Doo Wop aus dem Rinnstein singen und Quetschkommoden unter Wasser. Viele freudespendende musikalische Ereignisse zwischen akustischem Budenzauber und apokalyptischem Krach.

›Weißt du, ich habe ja auch schwule Fans. Die sollen ebenfalls meine Platten kaufen, und deshalb bringe ich solche Sprüche nicht mehr.‹ Die sagen das und kichern dabei. Da merkt man, wie sie drauf sind.« Ebéné ergänzt: »Oder sie sagen: Früher war ich rebellisch, aber jetzt habe ich Kinder, da mache ich erwachsene Musik. Solche Sätze dienen als gute Ausrede, um langweiliger zu schreiben, sich weniger anzustrengen.«

Und Sie sind anders?

Maxim Drüner: Mich würde es richtig anstrengen, so was zu schreiben. Auf Belanglosigkeit zu achten! Die betreffenden Leute gehen leider oft den Weg von Eminem. Der kam seinerzeit mit ultrainteressanter Biografie und Stil an. Außerdem konnte er unfassbar gut und witzig rappen. Aber dann wurde er immer berühmter und begann plötzlich, diesen Alltagskram zu verbreiten. Früher erzählte er, *dass* und *warum* er seine Mutter geschlagen hatte. Jetzt klagt er über die Bauchschmerzen, die ihn letzte Woche plagten. Interessant ist so was höchstens, weil *er* es erzählt. Das ist eine Gefahr: Wenn du berühmt bist, gehen dir Themen verloren.

Tarek Ebéné: Es ist aber auch anstrengend, jahrelang immer weiter aus sich selbst zu schöpfen. Wenn du das fünfte Mal Platin gegangen bist, fällt es dir womöglich schwer, den schöpferischen Motor weiter so wie vorher am Laufen zu halten. Da brauchst du ein sehr intaktes Selbstbewusstsein, um weiter in dich reinzuhören, so was kann nun mal auch wehtun.

MD: Ja, aber deswegen entstehen daraus ja auch so tolle Platten. Deine Worte können den Schmerz zum Tanzen bringen. Aber um sie zu finden, brauchst du Mut.

Wozu sind Worte außerdem gut?

TE: Sie können jemanden ärgern. Wir können andere mit unseren Ansichten vor den Kopf stoßen. So was macht mega Spaß. Jemanden als »Hurensohn« zu beschimpfen, kann ein Vergnügen sein.

MD: Solche Schimpfwörter passen zu bestimmten Momenten und Leuten. Wenn ich sie dann nicht benutzte, würde ich lügen.

Ein »Hurensohn« kann demnach ein Gespräch leichter machen?

MD: An der passenden Stelle verscheucht ein »Hurensohn« die, die nicht richtig zuhören. Manchmal bietet er also einfach eine gute Möglichkeit, um sich zu wehren.

Andere Zeilen, um sich zu wehren, finden sich in »Glücklich und satt«: »Wozu ein Abschiedsbrief, wenn ihn niemand liest«. Wenn Sie sich über soziale Sicherheit oder Alltag Gedanken machen,

Nico Seyfrid

»›Richtige‹ Rapper verkleiden sich bei Konzerten möglicherweise nicht als Frauen, so wie wir das mal gemacht haben.«

Das Gespräch darüber verfolgt Bori aufmerksam und mit Interesse, wenn auch ohne Worte. Seyfrid ist vorsichtig und wählerisch bei dem, was er sagt. Ebéné und Drüner sitzen sich gegenüber und reden häufiger, unter anderem auch, wenn es um Zeilen wie diese aus dem Song »Geld« geht: »Dass ich Schwuchteln hasse, habe ich früher gerne gesagt / Heute nicht mehr, denn sonst platzt der Werbevertrag.« »So was geben manche Rapper von sich, die das auch genauso denken«, sagt Drüner. »In Interviews erzählen die dann:

kommen Sie zu dem Schluss, dass es beides höchstens noch »beim Abendessen … im Knast« gibt. Sie rappen somit über das, worüber Victor Hugo in *Die Elenden* schrieb, worüber Pierre Bourdieu berichtete, als er mit anderen zusammen *Das Elend der Welt* schilderte oder worüber der in solchen Zusammenhängen leider zu häufig und gern genannte Bob Dylan in »Desolation Row« gesungen hat. Das Signal, das von solchen Zeilen ausgeht, lautet: Ich habe mit anderen zu tun. Ich beziehe mich auf sie.

Ich gehe davon aus, dass sie mir etwas zu sagen haben. Etwas, das mein Leben bereichert. Deshalb will ich mich darum kümmern, dass es anderen nicht ganz so schlecht geht. Können Sie mit dem Begriff Verantwortung etwas anfangen?
MD: Das Wort klingt für mich nach der Bereitschaft oder dem Willen, sich für andere Leute aufzuopfern. Aber davon ist in der Gesellschaft wenig zu sehen. Dort sehen wir stattdessen erst mal viele Leute, die für andere buckeln, die es sich leisten können, sehr viel weniger zu tun. Mit unseren Worten: »Der Tankwart tut so, als würde ihm das ganze Geld gehören / Also stirbt er für den Shell-Konzern / Für acht Euro die Stunde, 'nen Fuffi Kasseninhalt und einen Chef, der nicht mal den Grabstein bezahlt.« Über so einen wollen wir ja nicht sagen: »Oh, dieser arme Mensch«, sondern: »Alder, du hast überhaupt nichts mit deinem Chef gemeinsam! Im Gegenteil!«
Nico Seyfrid: Verantwortung klingt nach »Werten, die man der Jugend nahe legen will«.
MD: Oder seinem Freundeskreis, wenn man dem verkündet: »Ich ziehe um. Jetzt müsst ihr mir alle helfen. Was, ihr wollt nicht alle? Wo bleibt eure Solidarität?!« Ich tue so, als ginge es um etwas Großes, Allgemeines, obwohl es nur meinen persönlichen Kram betrifft.

Vom Persönlichen ins Allgemeine kommen Sie mit Skills von besonderer Berliner Schönheit. Eine, die nur in dieser Stadt möglich ist, und für die Kurt Tucholsky oder Ton Steine Scherben einen Ausdruck fanden. So wie in »Boom Boom Boom«, wo Sie fragen: »Doch was quatscht ihr da, es gibt nicht genug Ausbeutungplätze?« Oder: »Ich habe noch nie so fleißige Sklaven gesehen.«
NS: Was wir mit solchen Sätzen kritisieren, ist, was die Leute aus sich machen lassen.
TE: Und dass sie sich über alle aufregen, bloß nicht über ihren Chef.

Zu den derzeitigen Chefs gehören vielleicht auch die, die Nico Seyfrid in der Fernsehsendung »Durch die Nacht mit ...« als »richtige Rapper« bezeichnet hat. Was ist der Unterschied zwischen denen und Ihnen?
NS: »Richtige« Rapper verkleiden sich bei Konzerten möglicherweise nicht als Frauen, so wie wir das mal gemacht haben.
MD: Da stand der jüdische Comedian Oliver Polak auf der Bühne und riss Witze, während um ihn herum lauter Transen standen. Das Publikum skandierte »Adolf Hitler – Hurensohn!« Einer der schönsten Momente meines Lebens! *(lacht)* Einem »richtigen« Rapper sind andere Dinge wichtiger. Der ist damit ausgelastet, sich als perfekter Konkurrent zu behaupten. Als perfekter Kämpfer. Er käme nie auf die Idee, die Regierung oder den Staat anzugreifen, sondern will immer nur den Nebenmann wegmachen. Einer weniger. Noch einer weniger. Immer so weiter. Der perfekte Konkurrent hält das für die beste politische Lösung. Sie soll es ihm ermöglichen, zu tun, was ihm wichtig erscheint, zum Beispiel seinen Wohlstand auszustellen. Denn falls er nicht reich ist, kann man ihn damit beleidigen, dass er U-Bahn fährt.
NS: ... statt im eigenen Bentley.
MD: Er muss zeigen und beweisen. Wenn ihn einer beleidigt, muss er zurückbeleidigen. Der »richtige« Rapper erlegt sich Regeln auf, von denen er nichts hat.
NS: Er hat schon etwas davon, er kriegt zum Beispiel einen Status.
MD: Der verpflichtet ihn aber, sich mit lästigen, öden Problemen herumzuschlagen. Er muss mit jedem unbedingt und sofort Streit anfangen und ihn beleidigen.
TE: Nicht mit jedem. Bushido zum Beispiel muss nicht Kai Diekmann beleidigen. Stattdessen könnte er eine Menge Sachen tun, die interessanter, aufregender und provokanter sind.
MD: Es ist aber immer gut, Kai Diekmann zu beleidigen.
NS: Es gibt nichts Schlechtes im Guten. *(lacht)*

Am Schluss von *Hurra die Welt geht unter* entwerfen K.I.Z im Titelstück eine spielerische Utopie. Die Welt ist an ein Ende gekommen, und in Berlin feiern sie danach, wie immer, weiter. In dieser Stadt hat das Tradition. Dort fand das »Ende« deshalb immer schon eine neue Beschäftigung als Beginn, als Anfang der Party. Das »Ende« ist in Berlin ein guter, alter Kumpel, ein Atze. Das kann gefeiert werden, so wie die Einstürzenden Neubauten es vor bald 35 Jahren taten, als sie auf ihrem ersten Album gleich am Anfang mit einem nietzscheanischen Grinsen behaupteten, dass »nicht viel Zeit bis zum Kollaps« der ganzen Gesellschaft bleibe.

Das ist heute noch so, wenn K.I.Z davon sprechen, wie es für sie nach dem Ende immer weiter und weitergeht. Zum Beispiel mit Paul Lafargue, dem Schwiegersohn von Karl Marx und Verfasser des Manifests *Das Recht auf Faulheit*. Ihm nähern sich K.I.Z an, wenn sie fordern: »Drei Stunden Arbeit am Tag, weil es nicht mehr braucht.« Oder mit der Antwort auf die Frage, was am besten mit gewissen staatlichen Vollzugsanstalten anzufangen sei: »Es gibt keinen Knast mehr, wir grillen auf den Gefängnisgittern.« K.I.Z und ihre Freunde treffen sich zum »Barbecue in den Ruinen der Deutschen Bank«, wärmen sich »an einer brennenden Deutschlandfahne« und brauchen auch keine Religion mehr: »Dieses Leben ist so schön / Wer braucht ein Leben danach?« Stattdessen wird auch das Herz warm: »Dieses Gefühl, als in den Flammen unsere Pässe schmolzen, weil niemand mehr Papiere braucht.«

Etwas Pathos in der ersten Person Plural sei bei einer so gelungenen Platte wie *Hurra die Welt geht unter* erlaubt: Wenn wir etwas sagen wollen, brauchen wir Worte wie die, die K.I.Z verwenden. Solche, die für sie zur »Artizukulation« gehören. Abgesehen von Deichkind gibt es in Deutschland zurzeit keine Crew und keine Band, die Treffenderes über Gesellschaft und Gegenwart zu sagen hat als diese fröhlichen Berserker.

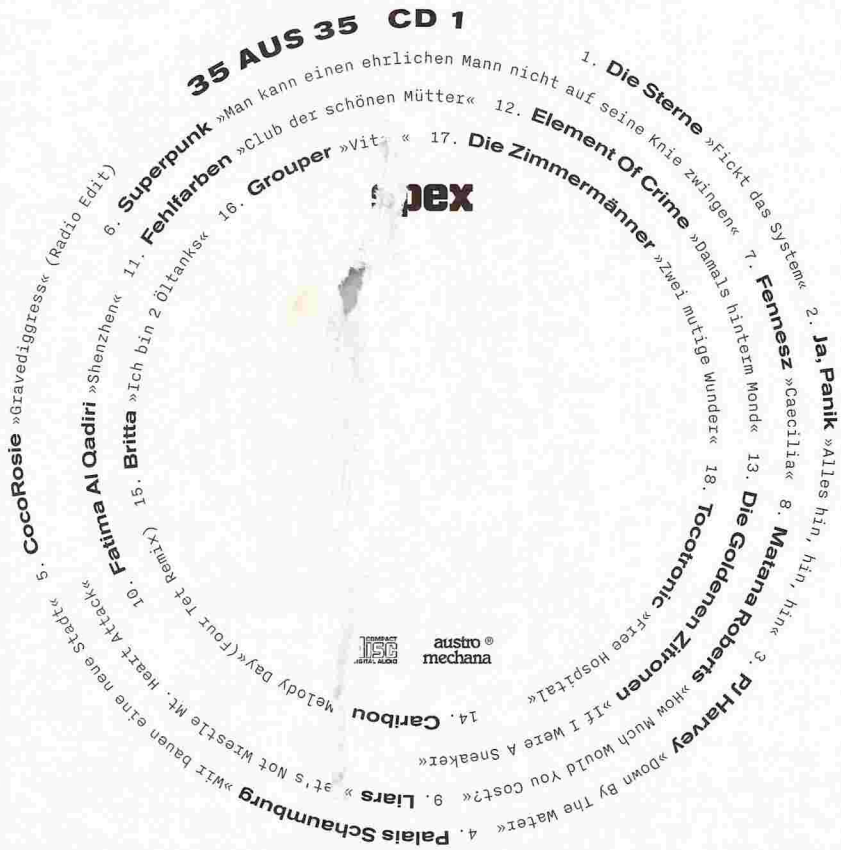
K.I.Z
HURRA DIE WELT GEHT UNTER
VERTIGO BERLIN / UNIVERSAL

Kristof Schreuf mochte und mag SPEX. Von 1988 bis 1991 war er Sänger und Texter von Kolossale Jugend. Danach Sänger von Brüllen und freier Autor für verschiedene Zeitungen. 2010 entstand in Zusammenarbeit mit Tobias Levin das Album *Bourgeois With Guitar*. Der Roman *Anfänger beim Rocken* soll bald fertig werden.

RELEVANTE MUSIK

Text Mark Terkessidis Das popkulturelle Umfeld, in dem SPEX und Popjournalismus heute agieren, ist ein völlig anderes als zur Zeit der Gründung der Zeitschrift. Wie relevant kann Musik heute überhaupt noch sein, wie relevant ist die Kritik an ihr – und wie könnte eine solche Kritik aussehen? Eine Überlegung.

Streit macht glücklich



Bei mir vor der Haustür hängt ein Plakat, das für die aktuelle Tour der Band Faith No More wirbt. Darauf ist ein Haufen alternder Männer in schwarzen Anzügen und mit Sektflöten in der Hand zu sehen, die aussehen wie ein Haufen alternder Männer in schwarzen Anzügen beim Sekttrinken. Weil die ehedem wilden Crossover-Rocker sich aber offenbar so nicht sehen möchten, führt einer von ihnen, nämlich der schwule Aktivist und Keyboarder Roddy Buttom, als Gimmick einen in SM-Leder gepackten Mann an einem Hundehalsband. Zweifellos hat dieses Plakat eine Nominierung für den diesjährigen Preis der kompletten Espritfreiheit verdient, doch mehr noch ist diese Präsentation ein Ausweis für die Irrelevanz einer ehedem zeitgemäßen Band.

Wenn ich Irrelevanz sage, dann behaupte ich zugleich, ich hätte eine Idee davon, was eigentlich die Relevanz von Musik ausmacht. Tatsächlich hat sich SPEX in ihrer mittlerweile 35-jährigen Geschichte immer mit diesem Problem beschäftigt. »Musik zur Zeit« lautete lange der Untertitel, bis die Redaktion ihn irgendwann für antiquiert hielt und abschaffte. Als Gründung der Achtzigerjahre bezog sich SPEX auf die aus dem englischen Postpunk und Pop entliehene Idee, Musik müsse *now* sein, auf der Höhe ihrer Zeit, allerdings nicht so, wie diese Zeit tatsächlich ist, sondern eben so, wie diese Zeit sein könnte, würde sie denn alles entwickeln, was aufschlussreich, packend und fortschrittlich an ihr ist.

Das Schreiben über Musik stellte diese letztlich utopische Zeitgenossenschaft fest, wobei die Autoren im Gleichklang mit der historischen Entwicklung auch stets, nun ja, den Weltgeist verkörpern durften. Diese Überschätzung der Kritik wurde oft als Arroganz ausgelegt, doch sie bot auch Schutz gegen die Übermacht einer kommerziellen Musik, die eben nicht fortschrittlich war, sondern dem Wiederholungszwang unterlag: Wir machen so lange das Gleiche, wie man damit Geld verdienen kann. Um der Allgegenwart des Immergleichen zu widerstehen, braucht es Selbstbewusstsein. Oder wie die Rolling Stones meinten: »When I'm watchin' my TV / And a man comes on and tells me / How white my shirts can be / But he can't be a man 'cause he doesn't smoke / The same cigarettes as me.«

Nun haben sowohl die Musik als auch die Geschichte aktuell ziemlich an Bedeutung verloren. In SPEX vergeht kein Interview mit älteren Musikschaffenden ohne den Verweis darauf, dass die Jugendkultur keine Rolle mehr spielt: Die Musik ist längst kein Medium mehr, in dem sich gesellschaftliche Brüche ausdrücken. Sicher hat Musik etwa bei den Demonstrationen auf dem Tahrir-Platz eine Rolle gespielt, doch sie ist nicht mehr Teil einer Kommunikation via Stil, in der die Musik eine zentrale Ausdrucksqualität des Protestes darstellt und nicht bloß ein illustratives Element. Was die Geschichte betrifft, so können wir uns heute unserer Zeitgenossenschaft nicht mehr sicher sein, weil wir die Geschichte nicht als Fortschritt, sondern als heterogen, überfüllt und ungleichzeitig erleben, wenn nicht gar als schieres Zerfallsprodukt. Wie kann »Musik zur Zeit« also noch bestimmt werden, wie stellt man in einer solchen Situation die Relevanz von Musik fest?

In den vergangenen 20 Jahren wurde viel über die Krise der Kritik gesprochen. Manche Feuilletonautoren, die ehedem ein geradezu religiöses Verhältnis zu den Verdikten von SPEX hatten, überzogen das Heft gern mit Häme, nach dem Motto: Jetzt ist es vorbei mit der Arroganz. Im Großen und Ganzen aber wurde einfach weiter über Musik geschrieben, ohne sich dem Problem der Relevanz auch nur zu stellen. Da auch die Bindung an subkulturelle Zusammenhänge immer weiter nachgelassen hat, entwickelte sich die Kritik immer beliebiger. Im Vergleich zu früher kommt Musik jenseits des Klassischen zwar in den Feuilletons deutlich häufiger vor, aber ein nicht unbeträchtlicher Teil der Berichterstattung dort feiert die überwiegend schlechten Alben alter Recken. Die akademische Forschung ist nur in Reservaten zu finden, wobei es da keine Kritik im engeren Sinne gibt, sondern eine Mischung aus der Beschäftigung mit »Pop« als Großgegenstand und der didaktischen Anleitung zukünftiger Popmusiker. Von der Relevanzfrage keine Spur.

Nun besitzt Popmusik aber weiterhin eine Energie, die nicht in Kommerzialisierung aufgeht. All die Leute, die Musik machen, sie vertreiben, die Venues gestalten oder über Musik schreiben, sind ja nicht in diesem Geschäft, weil es hier viel Geld zu verdienen gäbe. Und auch nicht, um ein Publikum zu bedienen, das

differenzlos feiern möchte, egal, was an den DJ-Pults oder auf der Bühne passiert. Sogar wenn Musik nur zur Ausstellung von Individualität via Geschmack dient, stellt sich, wie Diedrich Diederichsen in *Über Pop-Musik* beobachtet hat, das Problem Relevanz dennoch: Mein Geschmack ist irrelevant, wenn das, was genau zu mir passt, überhaupt keine allgemeine Bedeutung mehr hat. Aus all diesen Gründen ist mir die Abwesenheit der Relevanzfrage völlig unverständlich. Wenn ich an einer Energie teilhaben möchte, die über mich und den Kommerz hinausgeht, die aber gleichzeitig nur in Ausnahmefällen im traditionellen Sinne etwas »einbringt«, dann ergibt sich mein Lohn doch gerade über die Feststellung der Relevanz dieser Energie. Die sollte ich vor allem dann begründen, wenn ich darüber schreibe.

Die besten Musiken der Sechzigerjahre haben sich abgewandt vom Modell des genialischen Autors, der aus seiner Seelenmitte ein dinghaftes Werk produziert.

Was könnte relevant sein an Popmusik? Wenn Musik im besten Sinne subjektiv ist, dann ist ein Kriterium ihrer Relevanz, welche Erfahrungen sie zum Klingen bringt, welche Stimmen sie hören lässt. Erfahrung und Stimme gehören dabei eben nicht Individuen, sondern befinden sich in dem Zwischenraum, in dem Musik beim Spielen, Hören, Tanzen erlebt wird. Sind es Erfahrungen und Stimmen, die an den Rand gedrängt und nicht vernommen werden, solche, die einen vielstimmigen Widerstreit aufzeigen oder auf Veränderung drängen? Oder erklingt hier nur das selbstzufriedene Brummen des Status quo, der Einstimmigkeit fordert? Darüber lässt sich mehr streiten als früher, die Lebenslagen sind komplizierter geworden. Um einen sehr plakativen Fall zu schildern: Ich erinnere mich etwa daran, dass Jon Savage, Autor von *England's Dreaming*, mit dem Hintergrund seiner eigenen Homosexualität den Sänger Antony Hegarty dafür kritisierte, dass er dem traditionellen Bild des schwachen, empfindsamen schwulen Mannes zuliefere.

Ein anderes Kriterium ist das des Zusammenspiels. Wie interagieren die Musiker untereinander, wie mit dem Publikum? Ist die Musik voraussetzungsvoll, durch Expertenwissen abgeschirmt, hierarchisch, beherrscht von Sitzordnungen? Oder ist sie inklusiv, fordert zu Do-it-yourself auf und löst räumliche Grenzen auf? Die besten Musiken der Sechzigerjahre, Popmusik im engeren Sinne, »freier« Jazz, der progressive Teil der klassischen Musik haben sich abgewandt vom Modell des genialischen Autors, der aus seiner Seelenmitte ein dinghaftes Werk produziert, und wollten hin zu Kollaboration und Prozesshaftigkeit. Das heißt im Übrigen nicht, dass Musik nicht aggressiv sein darf und jeder Schwachkopf ein Anrecht darauf besitzt, irgendwo »abgeholt« zu werden. Doch die ernsthafte Frage nach dem demokratischen Potenzial von Musik bleibt hochaktuell, gerade in Deutschland, wo man angesichts der Abwehrkämpfe der Hochkultur oft den Eindruck hat, dass die Veränderungen der Sechzigerjahre noch nicht wirklich angekommen sind.

Schließlich bleibt die Einbettung der Musik, ihr Kontext, ein Kriterium für Relevanz. Nur die Einbindung von Popmusik in einen gesellschaftlichen Bruch, ihre Bindung an Jugend-, Gegen- und Subkultur hat ihr ehedem ihre enorme Bedeutung verliehen. Heute ist dieser Kontext schwieriger zu bestimmen, kleinteiliger, und hängt auch mehr davon ab, welche Beziehungen die Musik selbst aktiv herstellt. Es gelingt mir aber nicht, die Relevanz der zehntausendsten Post-Indie-Band zu erkennen, die »klingt wie …« und deren affektive Einbettung sich in einem Universum von Leggings, Hütchen und Bärten erschöpft. Dagegen mag ich zwar Lady Gagas Musik nicht besonders, aber die Art, wie sie Fäden in alle Richtungen zieht, um immer neue ästhetische Atmosphären zu erfinden, erscheint mir auf jeden Fall diskussionswürdig. In dem Zusammenhang ist es nicht unbedingt relevant, ob Leute ihre Instrumente und Produktionsmethoden beherrschen. D'Angelo spielt bestimmte Soul-Varianten vergangener Tage sogar besser als seine Vorbilder, sein Können steht außer Fragen, aber beim Hören fühle ich mich immer wie in einer Lounge voller cocktailschwenkender Zombies. Man kann das genießen wie ein schönes Abendessen. Aber relevant ist es nicht.

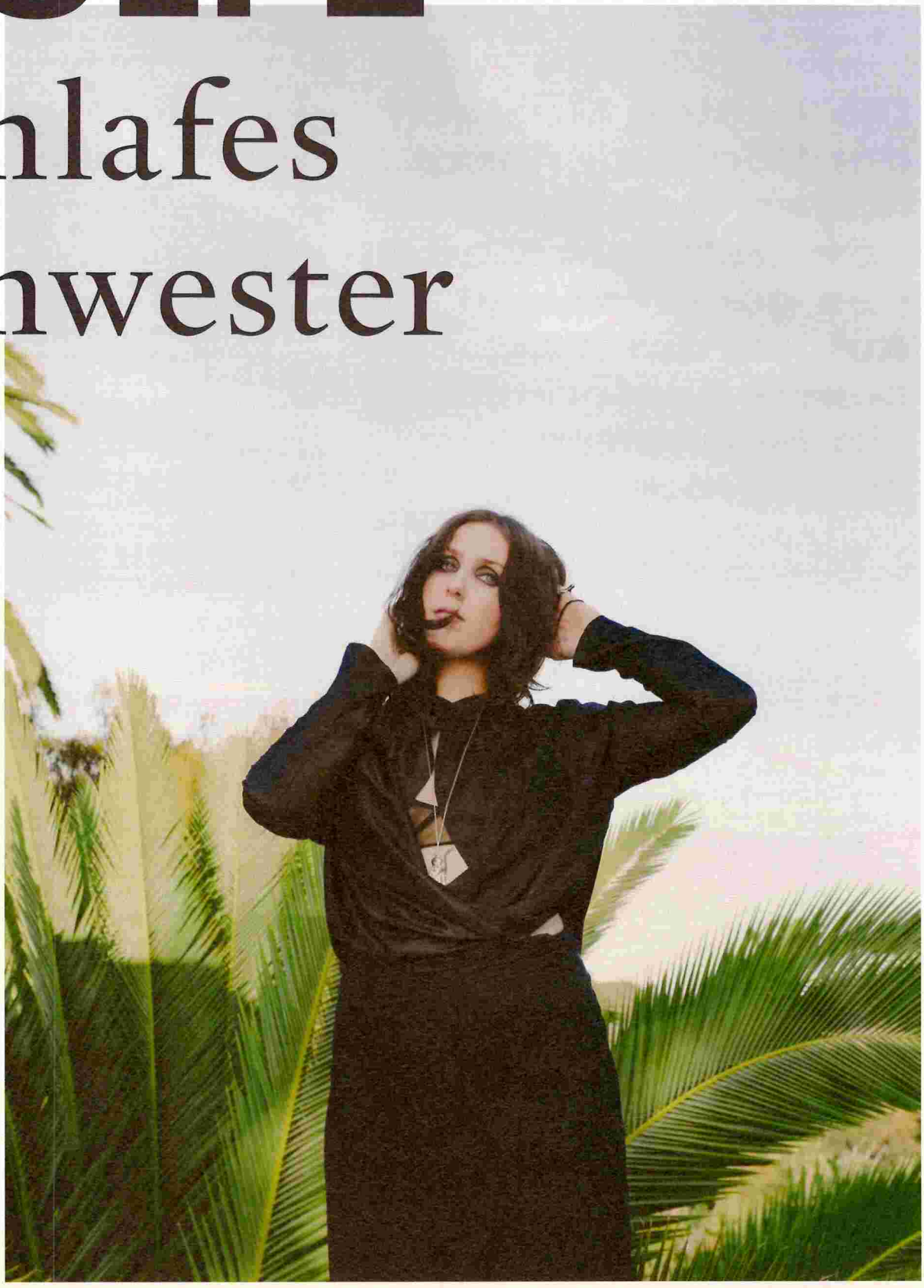
Sicher spielt auch die Qualität von Musik im ganz herkömmlichen Sinne – Virtuosität, Songwriting, Komplexität, Beherrschung der Produktionsmittel, Umgang mit vorhandenem Material (zumal in elektronischer Musik) etc. – eine Rolle. Es spielt auch eine Rolle, wie mit Genres umgegangen wird. Aber es gibt sehr viele gute Musiker, deren Können niemand bestreiten würde, die noch nicht einmal in die Nähe von Relevanz kommen. Es gibt noch weitere Kriterien, und über Relevanz lässt sich trefflich streiten. Das geht allerdings nur, wenn jemand diese Relevanz durch Schreiben herstellt. Zum Schluss daher noch eine wilde Liste und einige Sinnsprüche.

Relevant: Africa Express, Blick Bassy, Edward, Afrikan Sciences, Maurice Louca, Mohamad, Sherwood & Pinch, die Labels Pan oder Sichtexot, Azealia Banks, Holly Herndon, Matana Roberts, Treedeon, Nat Birchall, Kamasi Washington, Vijay Iyer, Richards Pinhas, Francois Tusques. Du kannst mir gerne sagen, welche Zigaretten du rauchst. Du kannst auch sagen, über Geschmack ließe sich nicht streiten. Aber unreflektierter Geschmack macht dich entweder konformistisch oder einsam. Fürs Streiten brauchst du die Anderen, das Allgemeine und die Begründung von Relevanz. Streit macht glücklich.

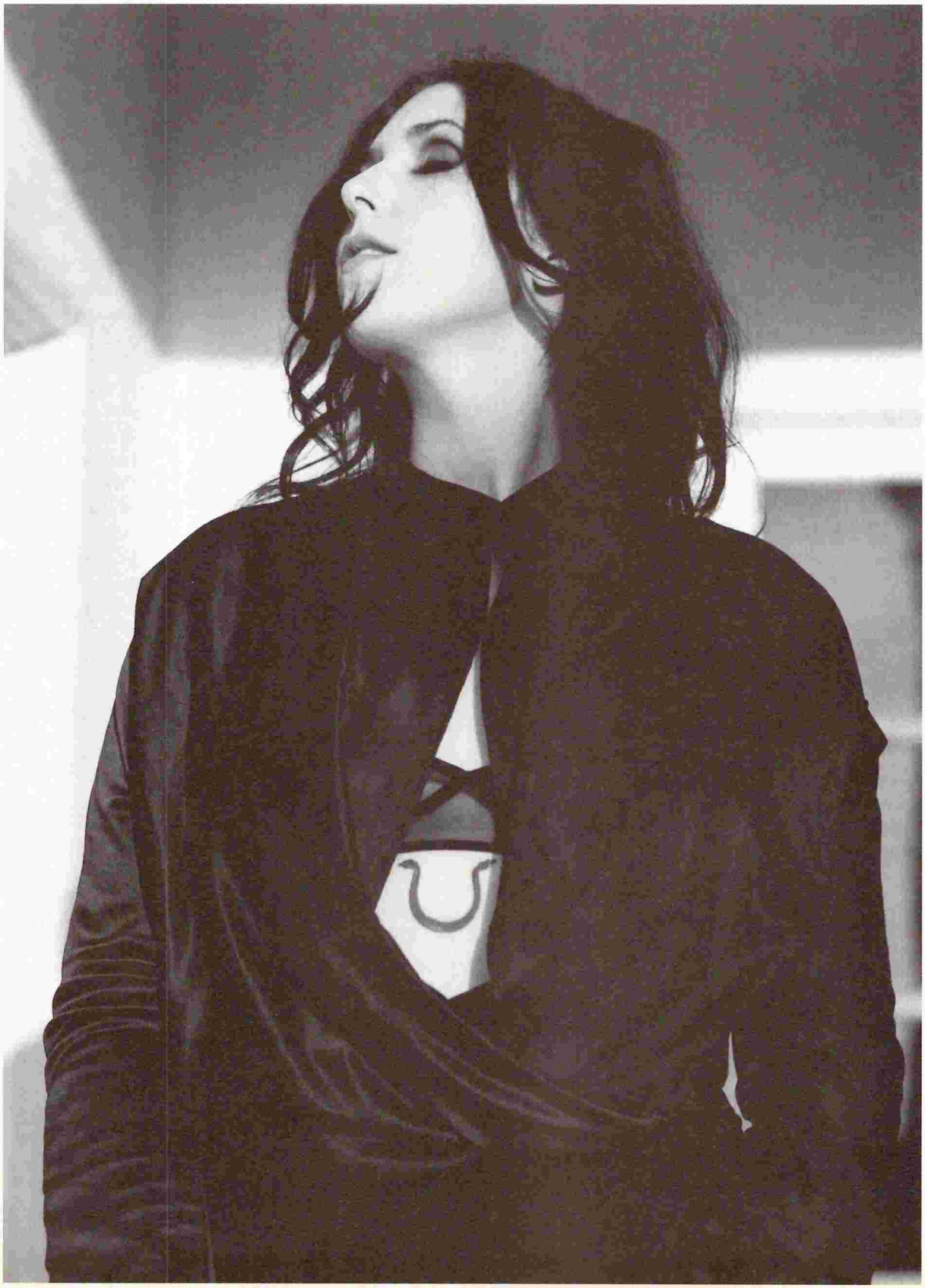
Mark Terkessidis war von 1991 bis 1993 Redakteur bei SPEX. Seitdem schreibt er als freier Autor über Popkultur, Migration und Rassismus. Gerade ist bei Suhrkamp sein neues Buch erschienen: *Kollaboration*.

CHELSEA WOLFE

Schlafes Schwester



Text Annika Reith Fotos Farhad Samari Es geht abwärts, oder genauer: ins Innere. Auf *Abyss*, dem neuen Album der kalifornischen Singer-Songwriterin Chelsea Wolfe, tun sich Schlünde und Höllenklüfte auf. Dort unten lauern jedoch weniger Einsichten ins Innenleben der Künstlerin als erwartet.



»Da war es mir, als ob der Boden im wörtlichen Sinne unter mir nachgäbe, und als ob ich in eine dunkle Tiefe sauste … Aber plötzlich nicht allzu tief kam ich in einer weichen stickigen Masse auf die Füße zu stehen … Jedoch befand ich mich in einer fast völligen Finsternis.«Eine traumähnliche Vision, die der Schweizer Psychiater Carl Gustav Jung in seiner Autobiografie *Erinnerungen, Träume, Gedanken* kurz vor seinem Tod niedergeschrieben hat, setzt den Anfangspunkt für *Abyss*. Nachdem ihr das Buch in die Hände fiel, habe das Traumbild vom Fallen sie nicht mehr losgelassen, erzählt Chelsea Wolfe, und schon die Tracklist mit Songs wie »Maw«, »After The Fall« und schließlich »The Abyss« deuten in Richtung Erdmittelpunkt. Wie Jung ist auch Wolfe von der surrealen Bildsprache ihrer eigenen Träume und dem schöpferischen Ideenfundus des menschlichen Unterbewusstseins fasziniert. Schlafstörungen und irritierende Traum-Wach-Situationen begleiten sie schon ihr ganzes Leben lang. »Das Gefühl, wenn man aufwacht, irgendwann wieder einschläft und den gleichen Traum weiterträumt – das hat mich schon immer beschäftigt«, sagt sie. Dieses relativ weit verbreitete Phänomen, das mit ein wenig Übung einen luziden Traum zur Folge haben kann, beschreibt einen für das gesamte Album charakteristischen Schwebezustand zwischen Schlaf und Wachsein.

»Wenn ich über meine Träume nachdenke, passt das zu meiner Idee, wie das Jenseits aussehen könnte.«

Auch wenn das Interview mit der 31-Jährigen wunschgemäß um ein Uhr in der kalifornischen Nacht stattfindet, möchte Wolfe sich ungern als Nachtmensch bezeichnen lassen. Dann schon eher als Pragmatikerin. Es sei bestimmten Phasen und äußeren Umständen geschuldet, ob sie eher am Tag oder nachts arbeite, je nachdem, ob sie sich auf Tour befinde oder zu Hause, lautet die lapidare Antwort auf die entsprechende Frage. Vielleicht ist es ihr inzwischen fad geworden, das Klischee von der tageslichtscheuen Schauerromantikerin allzu deutlich zu illustrieren. Introvertiertheit und Weltschmerz hingegen trägt sie weiterhin offensiv zur Schau wie ein schönes Accessoire: »Das Album handelt von Frustrationen über den Zustand der Welt. Ich bin eine eher zurückhaltende Person und fand es immer schwierig, meine Meinung vor einer Gruppe Menschen zu äußern. Die Musik ermöglicht es mir, das alles rauszulassen. Viele meiner Songs drücken das aus, wofür ich im normalen Leben nicht die passenden Worte finde.«

Textlichen Input lieferten beispielsweise die Gedichte von Xu Lizhi, einem Arbeiter in einer chinesischen Foxconn-Fabrik, der sich 2014 selbst tötete. Bei dem weltweit größten Elektro- und Computerteilehersteller war es bereits 2010 zu einigen Suiziden unter den Arbeitern gekommen, die in Medienberichten auf die unmenschlichen Arbeitsbedingungen zurückgeführt wurden. »Diese Frustration, diese Verzweiflung, die aus seinen Gedichten spricht – das hat mich sehr inspiriert. Es war mir wichtig, ihm eine Stimme zu geben und seine Geschichte am Ende doch noch in etwas Schönes zu verwandeln.«

Es liegt nahe, beim Thema Träume auch den großen Bruder des Schlafs einzubeziehen, ist doch das Morbide für Chelsea Wolfe immer schon identitätsstiftendes Element gewesen. Auf *Abyss* widmet sie sich vor allem dem Leben nach dem Tod. Durch das gesamte Album ziehen sich Reverenzen an übernatürliche, jenseitige Energien, die Wolfe in Ermangelung eines passenden Begriffs als »Geister« bezeichnet. »Ich glaube schon an irgendeine Form von Weiterführung. Wenn ich über meine Träume nachdenke, passt das zu meiner Idee, wie das Jenseits aussehen könnte.«

Abyss sei ihr bisher persönlichstes Werk, munkelte man verheißungsvoll in einer ersten Ankündigung des Albums. Darauf angesprochen, antwortet Wolfe zurückhaltend und verweist auf die besonderen, beinahe familiären Aufnahmebedingungen in Texas unter der Regie von John Congleton. Sie sei mehr noch als früher in alle Arbeitsschritte involviert gewesen und habe bei der Auswahl der Musiker alte Bekannte zusammengetrommelt: den Multiinstrumentalisten Ben Chisholm, den Streicher Ezra Buchla und Dylan Fujioka am Schlagzeug sowie den Gitarristen Mike Sullivan von Russian Circles. Überhaupt ist *Abyss* ein Gitarrenalbum geworden. Nach einer Tour mit Queens Of The Stone Age im Frühjahr 2014 beschloss sie, ein paar Stücke zu schreiben »mit harten Gitarren, die live Spaß machen«. Neben dem elektronischen Vorgänger *Pain Is Beauty* wirken die neuen Songs umso bombastischer. Die Laut-leise-Dynamik erweckt Traumbilder vom freiem Fall ins Ungewisse und öffnet gleichermaßen kathedralenartige Gewölbe unter der Erde. Sie konnte ihr Faible für Dramatik richtig ausleben, erzählt Wolfe und wundert sich nicht über Assoziationen zur raumfüllenden Üppigkeit einer Oper.

Elegantes Außenseitertum und stilisierte Schüchternheit hin oder her, die Zeichen stehen auf Erfolg. Wolfes Label Sargent House nennt das Album »the biggest priority of the year«. Die Künstlerin war sehr geschäftig in den letzten Monaten, hat den surrealen Film *Lone* veröffentlicht und arbeitet an einem (bis jetzt noch streng geheimen) Nebenprojekt. Und wenn *Abyss* am 7. August erscheint, ist sie wahrscheinlich schon wieder auf Tour. Klingt durchaus anstrengend. Ist also nach dem Interview Schlafenszeit? »Ja, ich bin schon ziemlich müde. Wobei – in letzter Zeit ist das lange Aufbleiben doch irgendwie mein Ding.«

CHELSEA WOLFE
ABYSS
SARGENT HOUSE

Annika Reith ist seit April 2015 Redakteurin und Chefin vom Dienst bei SPEX. Sie hat ihre Masterarbeit über die narrative Funktion von Träumen in der Literatur geschrieben und führt selbst ein Traumtagebuch.

DIE LAST DER GESCHICHTE

ARAM LINTZEL
ERKENNT VINYL ALS STATUSSYMBOL GROSSSTÄDTISCHER NEOBIEDERMEIERSPIESSER

Secondhand-Plattenläden, Plattenbörsen und Flohmärkte sind eher unwirtliche Orte. Doch die Reissue-Industrie befreit die Menschheit von der Drecksarbeit des Vinylgrabens. Denn wenn früher oder später jede Platte der Musikgeschichte wieder veröffentlicht sein wird, ist das Wühlen in staubigen Kisten nicht mehr nötig und der *White-collar*-Plattensammler wird zum Massenphänomen. Teure Neupressungen sorgen dafür, dass Vinylschallplatten nicht mehr allein Fetischobjekte sympathischer Nerds sind, sondern vor allem beliebte Statussymbole für das Neue Bürgertum. Franz Degowski vom *Lower Class Magazine* schrieb kürzlich, Schallplatten seien etwas für »großstädtische, gut verdienende Neospießer«. Denn, so der Autor weiter: »Eine ausreichend bestückte Vinylsammlung gehört in diesem Milieu längst neben der Wand ohne Tapete und den überteuerten Sperrmüllmöbeln in jedes Expedit- (jetzt Kallax-)Regal, welches dann eine Art Altar darstellt.« Man erkaufe sich solchermaßen »vermeintliches Musikexpertentum in Schwarz«.

Der Mann von der Straße spricht schlicht, aber es ist was dran. Während die CD längst als minderwertiges Nullmedium gilt, ist Vinyl zum Medium einer geschmacksbürgerlichen Manufactum-Ideologie geworden. Die vielen 180-Gramm-Reissues sollen eine Wertigkeit vermitteln, die zum Wunsch nach dem »guten Leben« passt. Hört man Musik nicht viel entschleunigter, wenn man eine Platte aus der Hülle ziehen und umdrehen muss? Achtsame Feingeister mögen Haptik und suchen die Seele hinter den Daten. Für besseren Klang sind die dicken Scheiben jedenfalls nicht nötig. Der Betreiber des legendären Berliner Shops Platten-Pedro brachte es in der *taz* vor einiger Zeit auf den Punkt: »180 Gramm kannste vergessen, die Platte kann so dünn sein, wie sie will, solange die Nadel nicht auf der anderen Seite durchkommt.«

Dabei ruft diese materialistische Geste ein akutes Problem der Musikszene auf. Durch den Wiederveröffentlichungswahn vieler Majorlabels, die ihr Archiv ein weiteres Mal vermarkten wollen, ist ein »Vinylstau« entstanden. Engpässe in den wenigen verbliebenen Presswerken sorgen dafür, dass Neuveröffentlichungen kleiner House- und Technolabels oft extrem lange warten müssen. Dieses Phänomen wird seit dem diesjährigen Record Store Day intensiv in Musikblogs diskutiert und wie die zunehmende Kommerzialisierung des Record Store Day kritisiert. Dieser »Feiertag« wurde 2007 eingerichtet, um kleine unabhängige Plattenläden zu promoten. Inzwischen sei er zu einer Werbeveranstaltung der Majors geworden, so die Kritik. Und die vielen Sondereditionen, die nur an diesem einen Tag erhältlich sind, fütterten einen abzockerischen Sekundärmarkt und führten die ursprüngliche Idee ad absurdum.

Die Debatte um den Record Store Day ist symptomatisch für einen gewissen Überdruss. Womöglich ist 2015 das Jahr, in dem das Ende des Vinyl-Hypes und der Reissue-Mania eingeläutet wird. Das Archiv verstopft die Gegenwart, eine Post-Dubstep-Maxi kann nicht in Pressung gehen, weil die Leute lieber eine Jimi-Hendrix-Wiederveröffentlichung haben wollen: Ob die schnieken Plattenregale der Neuen Bürgerlichen bald unter der Last der Geschichte zusammenbrechen werden?

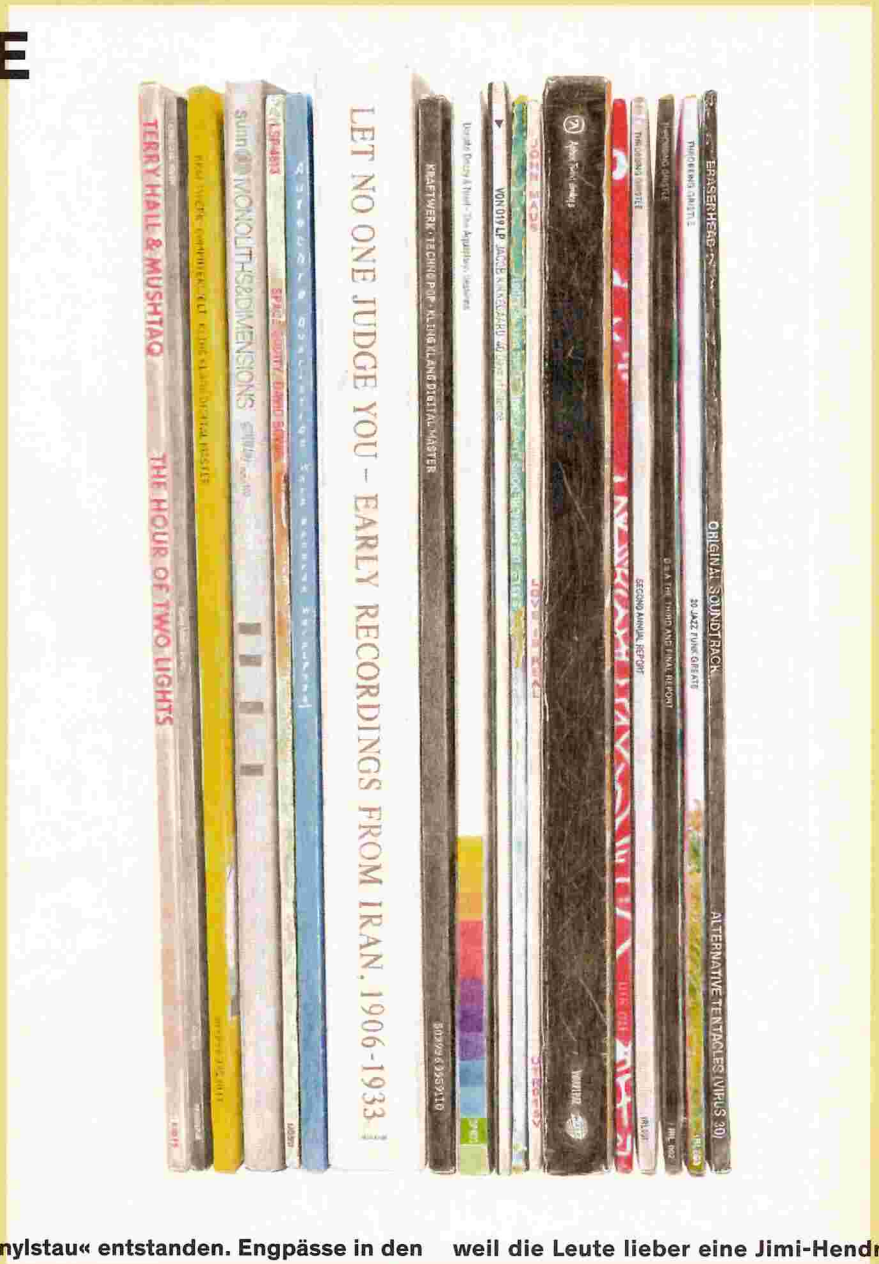


ILLUSTRATION PATRICK KLOSE

Aram Lintzel ist Kulturreferent der Grünen Bundestagsfraktion und freier Autor unter anderem für *taz*, *NZZ* und *Texte zur Kunst*. Sein erster Beitrag in SPEX war ein gemeinsam mit Brigitte Weingart geführtes Interview mit der Theorie-Performerin Allucquére Rosanne Stone (Ausgabe 5/1997).

DIE POESIE DER KRISE

… und das Schwarz-Weiß der Lage

Text Tom Holert Wie reagiert Pop ästhetisch auf akute Notlagen? Die Cover der im SPEX-Kontinuum wichtigsten politischen Alben der vergangenen Jahre eint eine strenge, historisch geschulte Schwarz-Weiß-Ästhetik. Sie sind somit einerseits ein Statement der aussterbenden Gattung Cover-Art und andererseits ein Rückgriff auf die politische Ästhetik von Black Power und DIY-Punk.

Es mag Zufall sein, aber der Zufall ist bekanntlich keiner. Die drei Alben der letzten Jahre, die im SPEX-Universum vielleicht den größten Anspruch darauf erheben können, als musikalisch *und* politisch richtungsweisend zu gelten, haben allesamt Cover, die in Schwarz-Weiß gehalten sind: Sleaford Mods' *Austerity Dogs* (2013), D'Angelo And The Vanguards *Black Messiah* (2014) und Kendrick Lamars *To Pimp A Butterfly* (2015). Ja, Cover, es gibt sie tatsächlich noch. Und es gibt Leute, die mit der Aufgabe ihrer Gestaltung etwas anfangen können oder wollen. In den genannten Fällen erfüllen sie ganz offensichtlich konkrete semiotische Funktionen im Rahmen von mehr oder weniger raffinierten visuellen Kommunikationsstrategien. Unnötig zu betonen, dass der Verzicht auf Farben jenseits des Grauspektrums hier unterschiedliche Ursachen hat. Weshalb dem Folgenden gern ein Hang zur Überinterpretation unterstellt werden darf. Aber die Gemeinsamkeiten oder Verbindungsmöglichkeiten zwischen den Alben reichen ohnehin über die Beobachtung hinaus, dass hier die Schwarz-Weiß-Fotografie vorherrscht.

Das erste dieser Cover zeigt Jason Williamson und Andrew Fearn an einem öden Ort ohne öffentlichen Platzcharakter bei anscheinend herbstlichen Temperaturen vor einer Kleidersammelbox. Fearn hält sich etwas im Hintergrund, wie bei den Live-Auftritten der Sleaford Mods. Sein Blick streift einen geradezu freundlich, während Williamson vorn, die rechte Hand napoleonesk in den Mantel geschoben, sein Gesicht in eine Zornesfaltenlandschaft wirft, die vermuten lässt, dass ihr Besitzer dem Gegenüber, im Zweifelsfall uns selbst, ein gerütteltes Maß Misstrauen und schlechter Laune anzubieten hat. Der von rechts in die Mitte des Bildraums verlaufende schmucklose Zaun, der wahrscheinlich nichts anderes tut, als das eine Elend vom anderen zu trennen, greift Williamsons Abgrenzungsperformance optisch auf, während vom Altkleidercontainer mit der grandios vielsagenden Bezeichnung »Clothing Bank« die »dringende« Bitte nach »qualitativ hochwertigen« Klamotten, Schuhen und »Accessoires« sowie den von ihren aktuellen Besitzer auszumusternden kulturellen Datenträgern (in der Reihenfolge: »Books, CDs and DVDs«) ausgesendet wird.

Der grimmige Sozialrealismus dieses Fotos, ergänzt und gerahmt von weißer Graffitischrift auf schwarzem Grund, erinnert nicht nur an die DIY-Punkgrafik vergangener Zeiten, sondern zitiert einen fotografischen Sozialrealismus, der nicht zuletzt in Großbritannien auf eine reiche Geschichte verweisen kann. Es ist ein gezielt »armer« Auftritt der Band, paradox üppig bestückt mit Charakteristika des Prekariats, der das Dokumentarische mit dem Agitatorischen verbindet, wie auch die Musik der Austeritätsköter Williamson und Fearn. Zugleich scheint dieser Auftritt im vollen Bewusstsein der Ausgelaugtheit einer politischen Ästhetik des Schwarz-Weiß stattzufinden. Nicht auszuschließen ist, dass hier einfach das Geld für den Vierfarbdruck gefehlt, dass neoliberale Sparpolitik den punkanarchistischen Ausdruck erzwungen hat.

Anders das Cover von D'Angelos drittem Album, das nach einer schier endlosen, vierzehnjährigen Pause/Krise kurz vor Weihnachten 2014 erschien. Für *Black Messiah* wählte die Grafik- und Kommunikationsagentur Afropunk die edlen Versalien des Fonts »Caslon No. 540« – statt einer ausdrucksstarken, die Empörung über den institutionellen und alltäglichen Rassismus in den USA unter dem Eindruck der Ereignisse von Ferguson eindeutig versinnbildlichenden Schrift, wie sie sich D'Angelo angeblich gewünscht hatte. Dazu kommt ein Bildmotiv, dessen Botschaft kaum plakativer, aber auch historisch informierter hätte ausfallen können. Auf dem grobkörnigen Schwarz-Weiß-Still eines Videos, das während D'Angelos nach jahrelanger Auszeit heiß erwartetem ersten Konzert auf dem Afropunk Fest in Brooklyn im August 2014, also drei Monate nach den Riots in Ferguson und fünf Monate nach dem Tod von Eric Garner durch den Würgegriff eines NYPD-Beamten, aufgenommen worden war, sind ausschließlich erhobene schwarze Hände zu sehen, geöffnet oder zur Faust geballt. Die Bezüge zur afroamerikanischen Bürgerrechtsbewegung, insbesondere zur Ästhetik der Black Panthers, ist mehr als offenkundig.

Die *New York Times* berichtet, dass D'Angelo am liebsten Emory Douglas, den einstigen »Kultusminister« und Art Director der Panthers, für die Arbeit an dem Cover gewonnen hätte. Aber die Entscheidung, das Album Monate vor dem ursprünglich geplanten Veröffentlichungstermin herauszubringen, weil D'Angelo mit einem selbstbewussten, ästhetisch wie politisch angemessenen Statement zur Lage des schwarzen Amerika rechtzeitig, das heißt: im Moment der intensivsten Debatten um Polizeigewalt, *racial profiling*, korrupte Justiz, soziale Chancenlosigkeit und den gefängnisindustriellen Komplex, reagieren wollte, wurde diese Idee fallengelassen. Doch dürfte Emory Douglas mit der Entscheidung für dieses Motiv einverstanden sein: Das Bild einer anonymen Vielheit von Händen, die sich der politisch-ästhetischen Erregung der Menge vor der Bühne verdankt, auf der D'Angelo während des Festivals stand, spiegelt die Wut angesichts der Nachrichtenbilder und persönlichen Erfahrungen von Gewalt, Demütigung und Deklassierung. Diese Wut verspricht, so imaginieren und so wollen es der Künstler und seine Designer, in eine neue politische Bewegung umzuschlagen – das Album handele, so D'Angelo, von den Aufständen in Ferguson, Ägypten und von Occupy, »von jedem Ort, an dem eine Gemeinschaft die Nase voll hat und beschließt, etwas zu verändern«. Das Cover von *Black Messiah* liefert dazu eine visuelle Chiffre für die Vielheit jenes »schwarzen Messias«, den D'Angelo als kollektive Figur eines revolutionären Aufbegehrens entwirft.

Die Sleaford Mods haben nicht das Problem, dass sich, wie im Falle von D'Angelo und Kendrick Lamar, die Hoffnungen von Hunderttausenden auf sie richten.

Für das Cover-Artwork des ebenfalls von der Kritik bis in die Feuilletons hinein begeistert aufgenommenen *To Pimp A Butterfly* wurde statt eines derart reduzierten Symbolismus die Sgt.-Pepper-Variante gewählt: ein übervolles, allegorisches Gruppenporträt, ein HipHop-Freimaurer-Abendmahl in Schwarz-Weiß mit zahllosen ikonografischen Rätseln. In der Mitte der aufgekratzten Homie-Zusammenballung vor dem Weißen Haus steht der schwarze Messias aus Compton, Kendrick Lamar, mit breitem Lachen, nacktem Oberkörper (wie alle seiner ausschließlich männlichen Apostel) und einem (weißen) Baby auf dem Arm, über das im Internet verschiedene Theorien kursieren. Repräsentiert es die neue weiße Generation, die mit HipHop sozialisiert wurde? Ist es der zu pimpende Schmetterling, die Utopie eines Amerikas in den Händen afroamerikanischer Männer?

Für das Cover von *To Pimp A Butterfly* übernahm der französische Fotograf Denis Rouvre einige der Motive, die Lamar zuvor schon als Teil seiner Ikonografie etabliert hatte – die nackten Oberkörper, das Kind, die Geldscheinbündel, die Flaschen –, aber er führt, angeleitet von dem sehr an der visuellen Seite seiner Persona interessierten Lamar höchstpersönlich, die Prekaritätsästhetik des Artworks des Vorgängeralbums *Good Kid, m.A.A.d City* in Richtung einer Demonstration politischer Entschlossenheit als gefährlich gut gelauntem Betriebsausflug nach Washington weiter. Dabei verleiht das Schwarz-Weiß dieser Verschiebung zusätzliches Gewicht. Denn das Cover wirkt, als wäre es seinerseits ein Dokument eines bedeutsamen Ereignisses. So unkoordiniert die Männer und Jungen vor dem Weißen Haus zu posieren scheinen, so überaus komponiert wirkt dieses Tableau zugleich. Der Spaß, den die Truppe hat, ist der an einem unabwendbaren, notwendigen Geschehen. Und wie um diesen Ernst zu unterstreichen, liegt im Vordergrund, begraben unter der zu allem entschlossenen Partycrowd, ein weißer Richter am Boden, mit ausge-x-ten Augen, den Hammer seiner verflossenen Macht mit erschlaffter Hand umgreifend. Eben: *It does matter if you're black or white.*

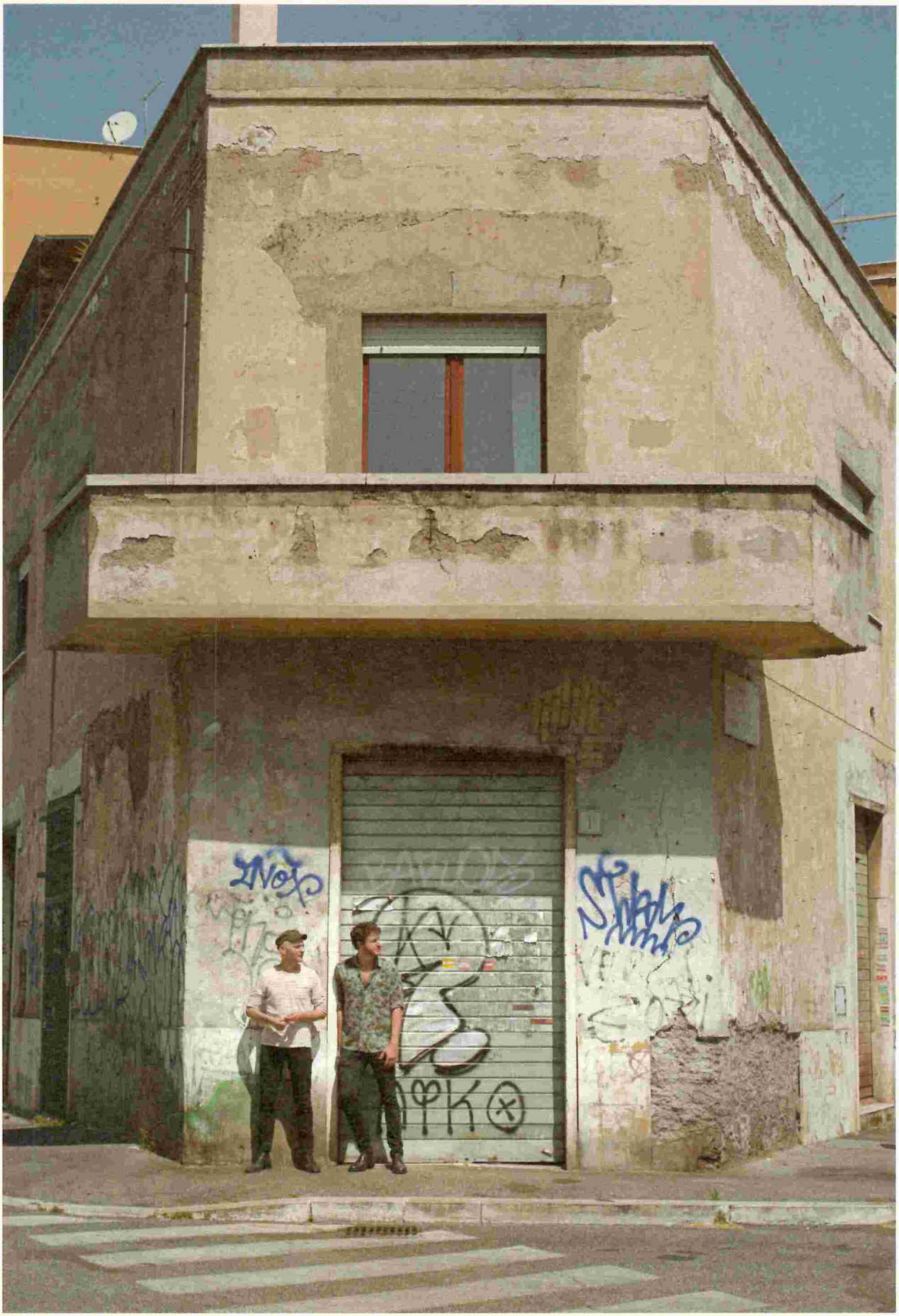
Im Abstand eines Vierteljahres erschienen, ist viel darüber spekuliert worden, inwieweit *Black Messiah* und *To Pimp A Butterfly* gemeinsam die Renaissance des politischen Konzeptalbums in der afroamerikanischen Musik einläuten würden. Beide Platten suchen den Kontakt zu einer Tradition des Aufbegehrens und der radikalen Reflexion, die sich im Bling-Bling des Gangsterism und den barocken Attitüden von Rap-Stars à la Kanye West verloren hatten. Selbstbewusst nehmen sie diesen liegen gelassenen Strang auf und treten die Nachfolge von Sly Stone, Gil Scott-Heron, Curtis Mayfield, Tupac Shakur, KRS One, Public Enemy oder Mobb Deep an. Für ihr Repertoire an charismatischen Techniken schöpfen sie dabei aus ähnlichen Quellen: die religiösen Anspielungen, die Anrufung einer Gemeinschaft, die Bindung des eigenen Anliegens an globale Kämpfe (bei D'Angelo wohl ausgeprägter als bei Lamar) und die bisweilen selbstquälerische Auseinandersetzung mit den Erwartungen, die sich auf sie als Kandidaten auf das Amt des Erlösers angesichts des fortwährenden Platzens des Amerikanischen Traums und des sich daran entzündenden wütend-verzweifelten Aufbruchs richten.

Zwischen den Sleaford Mods einerseits und D'Angelo und Kendrick Lamar andererseits klafft sicher ein weit größerer Abstand als zwischen den beiden Popstars afroamerikanischer *consciousness*. Die Welten, über die sie sprechen, die Themen, die sie umtreiben, die Veröffentlichungswege, die sie beschreiten, die Inszenierungen, die sie wählen, sind so unterschiedlich, dass sich die Schnittmenge der Schwarz-Weiß-Gestaltung ihrer Alben als Geringfügigkeit abtun ließe. Aber letztlich geht es bei der hier vorgenommenen Zusammenschau weniger darum, ob sich tatsächlich ein gemeinsames künstlerisch-politisches Anliegen auf diese Weise, als geteilte Schwarz-Weiß-Ästhetik, äußert, als darum, über die kritische Produktivität von scheinbar willkürlichen Verknüpfungen nachzudenken, die zumindest eine Chance bieten, aus der musikjournalistischen Befangenheit in festgefügten Popabteilungen und Bewertungsmustern hinauszuführen. Die Auswahl, die diesen Text strukturiert, ist das Resultat einer Kombination meiner eigenen Interessen mit der Kanonisierungsarbeit einer Zeitschrift wie SPEX und ihrer Autorinnen und Autoren. Das ist Filter und Einschränkung genug, um riesige Bereiche politisch motivierter und agierender Musik im globalen Maßstab völlig oder allenfalls gelegentlich außer Acht zu lassen. Unter den Mixtape-Gestaltungen des nigerianischen Rappers Dolapo Akinkugbe, dem Artwork indonesischer Dangdut-Ska-Acts oder den CD-Covern der globalen Cumbia-Diaspora fänden sich ja, wenn man nur danach suchen würde, Beispiele einer Schwarz-Weiß-Optik, die – die Akzeptanz der Versuchsanordnung vorausgesetzt – weitere Bezüge möglich machen würden, welche sich nach und nach zu einem vollständigeren Mosaik global-lokaler Zustände zusammensetzen könnten. Dort, das heißt in den konkreten Zuständen und Verhältnissen, steckt Popmusik als Medium politischer Praktiken letztlich vielleicht weit weniger in der Krise als immer wieder angenommen, sondern übernimmt im Gegenteil vitale Kommentarfunktionen und soziale Aufbauarbeiten.

Die Mittel und Methoden solcher Praktiken im Detail zu untersuchen, das wäre nun die eigentliche Herausforderung der Kritik. Wie etwa die Sleaford Mods ihre geballte Verachtung für die Klassenhierarchien in David Camerons konservativ-neoliberaler Big Society als weiße, männliche (wenn auch nicht heterosexuelle) Repräsentanten einer abgehängten Unterschicht mit Midlands-Akzent und HipHop-Beats performen, lässt angesichts des Elends der neoliberalen Normalität danach fragen, warum eigentlich eine ganze Bewegung solcher Zornesmusik in Großbritannien oder auch in Merkel-Deutschland fehlt. *Explicit lyrics* gibt es natürlich auch »bei uns«, vereinzelt und verdient, von den Goldenen Zitronen bis zur Antilopen Gang oder Sookee, aber woher kommt der spezielle Appeal von Williamson und Fearn, mit dem sie den Underground langsam, aber sicher verlassen? Und wie sehr ist die Aggressivität der Ansprache bei den Sleaford Mods darüber hinaus auch ein Indiz dafür, dass sie eben gerade *keine* Repräsentanten einer politischen Bewegung sind?

Denn die Sleaford Mods haben nicht das Problem, dass sich, wie in den Fällen von D'Angelo und Kendrick Lamar, die Hoffnungen von Hunderttausenden auf sie richten würden. Und auch wenn diese beiden Erlöserfiguren wider Willen den Auftrag nicht einfach von sich weisen, sondern nach einer musikalischen, poetischen und visuellen Sprache suchen, um mit dieser Überforderung umzugehen, sind sie vielleicht da am wirkungsvollsten, wo die Arbeit an der musikalischen Form und am Symbolismus der politischen Repräsentation mit der Poesie der Krise zusammengeht, wie sie sich als schwarz-weiße Affektlandschaft in den Subjekten lebenslänglicher Verschuldung und normalisierter Herabsetzung ausbreitet.

Tom Holert lebt als Publizist, Kulturwissenschaftler und Künstler in Berlin. Von 1996 bis 1999 gehörte er der Redaktion und dem Herausgeberkreis von SPEX an. Seitdem Professuren in Stuttgart und Wien, Gründungsmitglied der Akademie der Künste der Welt in Köln.



New Weird Italia

HEROIN IN TAHITI

Text Olaf Karnik **Fotos** Benedetta Ristori Rund um Bands wie Heroin In Tahiti hat sich in Pigneto in den letzten Jahren eine interdisziplinäre okkult-psychedelische Szene gebildet, die der Tradition des alten Roms von Pasolini und Rossellini ebenso viel verdankt wie dem sogenannten globalen Dorf. Zwischen Gentrifizierung und Kriminalität, Armut und Aufbruch, Gestern und Heute ist das römische Viertel eine Art Miniatur des modernen Italiens. Ein Ortsbesuch.

Verlässt man das historische Zentrum der Ewigen Stadt und begibt sich in die Vororte und Randbezirke, dann ist Rom eine ziemlich sonderbare Stadt. »Man hat einzelne Viertel und dazwischen nichts, dann wieder ein Viertel und dahinter nichts, braune Felder, antike Ruinen, moderne Ruinen, zeitgenössische Ruinen. Wenn man das zu Fuß erkundet, kann man spüren, wie verfallen, verrostet und ruinös alles ist. Es gibt Stadtteile, in denen man sich fast wie in Europa fühlt, und andere, in denen man glaubt, in Nordafrika oder dem Nahen Osten zu sein, wie hier zum Beispiel«, sagt Valerio Mattioli. Als Musikjournalist hat er Autoren wie Simon Reynolds und Mark Fisher interviewt, bei Heroin In Tahiti spielt Mattioli die todessehnsüchtige Surf-Gitarre. Der multikulturell geprägte Stadtteil, von dem er spricht, heißt Pigneto und liegt im Osten Roms. Hier gedeiht seit einigen Jahren eine Musikszene, die von Antonio Ciarletta im römischen Musikmagazin *Blow Up* als »italian occult psychedelia« gelabelt wurde und deren Musik düster, experimentell und esoterisch ausgerichtet ist.

Valerio Mattioli

»Der kulturelle Kampf all der verarmten Künstler besteht unter anderem darin, das Konzept der Krise und des Niedergangs zu akzeptieren.«

SUN AND VIOLENCE

Mattiolis Band Heroin In Tahiti, die mit ihrem Album *Death Surf* über Italien hinaus Aufmerksamkeit erregte und gerade ihre neue Platte *Sun And Violence* veröffentlicht hat, kommt auch von aus Pigneto. Heroin In Tahiti sind bekannt für ihren Morricone-Spaghetti-Western-Touch. Was sie aus ihrem Umfeld herausragen lässt, ist die narrative Qualität ihrer Instrumentals, deren Strukturen und Sounds in ihrer Dramaturgie an Spielfilm und Hörspiel anknüpfen. Auf *Sun And Violence* formen sie aus Krautmotorik, analogen Synthesizern, Gitarren-Noise, Tonbandschlaufen, Delay-Exzessen und tribalistischer Percussion dichte Soundscapes, die mit ihren Exotica-Moods und ethnografischen Feldaufnahmen in der Fantasie über- und unterbelichtete Bilder von mysteriösen italienischen Landstrichen und kaputten Stadtlandschaften entstehen lassen. Passt bestens zum Stadtrand Roms. »Pigneto war und ist eine ebenso beliebte wie arme Gegend«, sagt Mattioli. »Seit den Vierziger-, Fünfzigerjahren wurden die Viertel im Osten Roms von Filmregisseuren und Autoren des Neorealismus wie Rossellini und Pasolini benutzt, weil sie als symbolische Orte für einen generellen Zustand Italiens taugten – sehr arme Viertel, eher mit einer Favela vergleichbar als mit einer europäischen Stadt. Später gab es die in Italien ziemlich berühmten *Rank-Xerox*-Comics, die von genau dieser Gegend inspiriert waren: arm, schmutzig und manchmal auch voller Gewalt. Da ich hier aufgewachsen bin, spüre ich die Veränderungen der letzten zehn Jahre sehr genau. Es sind sehr viele Leute hier hergezogen – aus anderen Teilen der Stadt, aus anderen Städten, sogar aus anderen Ländern. Viele haben angefangen, Musik oder Kunst zu machen, andere haben Veranstaltungsorte oder Clubs gegründet. Bald ist daraus eine richtige Community entstanden. Und wenn man all diese Dinge teilt, wird daraus so was wie eine große Familie.«

LA GRANDE FAMIGLIA

Zu dieser großen Familie zählen Bands und Projekte wie Cannibal Movie, Mai Mai Mai, La Piramide Di Sangue, Donato Epiro oder In Zaire. Außerdem Labels wie No=Fi Recordings, Yerevan Tapes und Boring Machines (das Wichtigste, allerdings mit Sitz in Treviso!) und nicht zuletzt Clubs wie das Dal Verme, wo seit 2012 jährlich das dreitätige Musikfestival Thalassa stattfindet – quasi als Showcase der italienischen Occult-Psychedelia-Szene. Thalassa ist ein großes Festival in kleinem Rahmen, das Dal Verme ist eine nur circa 50 Quadratmeter große Kneipe samt Konzertkeller, wo Monat für Monat Auftritte von italienischen Geheimtipps und internationalen Underground-Größen stattfinden. Veranstaltet wird Thalassa von Toni Cutrone, einem zentralen Aktivisten in Pigneto, der auch No=Fi Recordings und das Dal Verme betreibt und unter anderem als Mai Mai Mai Platten veröffentlicht.

»Occult Psychedelia ist nicht bloß ein journalistisches Schlagwort, sondern etwas, das man spüren konnte, bevor es so hieß«, sagt Cutrone. »Und es betrifft nicht nur Musik aus Pigneto, sondern aus ganz Italien. Es ist real, all die Bands, die dazugehören, sind untereinander befreundet, man arbeitet schon seit Jahren zusammen. Irgendwann wurde das wahrgenommen und mit einem Namen versehen – ein Begriff verleiht einer Sache ziemlich viel Kraft. Und als Hauptquartier der Szene hat das Thalassa-Festival alles zusammengehalten – eine Location verleiht einer Sache noch mehr Anziehungskraft.« Im April 2015 fand allerdings die vorerst letzte Ausgabe des Thalassa in Rom statt. Toni Cutrone ist auf Export eingestellt und plant für die Zukunft verschiedene Thalassa-Ableger in London, Paris und natürlich Berlin, wo er in den Nullerjahren eine Zeitlang gelebt hat.

VOM NEO-REALISMUS ZUR PASOLINI-BAR

Pigneto ist heute ein Schmelztiegel der Kulturen, der von alteingesessenen Römern, Bangla, Chinesen, Süditalienern und seit einigen Jahren zunehmend auch von jungen Musikern, Künstlern und Studenten bevölkert wird. Neben der Nischenkultur der Occult-Psychedelia-Szene gibt es weitere Aktivisten: Metal-Musiker aus Bangladesch; die zweite Generation von Rom-Chinesen, die Lautpoesie-Performances organisieren; Künstler und Musiker, die in der Toilette des Off-Lokals Forte Fanfulla auftreten; Piratenradio aus einem Secondhand-Klamottenladen. Dazu kommen ambitionierte Plattenläden wie Blutopia (Jazz und

Valerio Mattioli

»Es geht darum, das Abgefuckte und den Verfall zu umarmen.«

Avantgarde) und Radiation Records (breit gefächert), Kneipen-Cafés wie Yeah mit monatlichen kollektiven Listening-Sessions, und Kulturvereine wie 30 Formiche, die im Gewölbe eines Aquädukts Ausstellungen, Theaterstücke, Partys und Konzerte veranstalten. Dem unweit gelegenen Bohemeviertel San Lorenzo läuft Pigneto langsam den Rang ab.

Seine Multikulturalität trotzt vor allem dem Klischee, dass in Italien mit zeitgenössischer Kultur nichts mehr los sei. Dennoch bleibt das Viertel ein Brennpunkt mit sozialer Not, Drogen und Gewalt. Die Mischung aus sozialer Malaise, kulturellem Aktivismus und schleichender Gentrifizierung prägt die sonderbare Atmosphäre des Stadtteils, wie Valerio Mattioli bestätigt: »Die kulturelle Geschichte des Viertels und der gesamten Gegend im Osten Roms ist zu einer Marke innerhalb einer generellen Gentrifizierungswelle geworden. Pasolini, der hier gelebt und gewirkt hat, wurde zu einer kommerziellen Ikone. Es gibt Bars, die Fotos von Pasolini an den Wänden haben. Dementsprechend kommen jetzt auch die Reichen aus dem Norden Roms hierhin – auf der Suche nach dem Thrill eines armen, schmutzigen und gefährlichen Viertels. Auf der anderen Seite ist die Gentrifizierung, die hier stattgefunden hat, irgendwie merkwürdig, nicht homogen.«

TRADITION UND VERFALL

Eher heterogen und stilistisch unterschiedlich gestaltet sich auch der Sound der Occult-Psychedelic-Szene. Eine Gemeinsamkeit besteht allenfalls in den historischen Bezügen, wie Toni Cutrone bemerkt: »Italien ist größtenteils ein Land, das sich sehr stark an der Musik aus Nordamerika orientiert hat, auch im Underground und in der Independent-Szene. Ich weiß nicht, ob man sich jetzt mit der italienischen Tradition brüsten sollte, auf jeden Fall hat man angefangen, sich auf Dinge zu beziehen, die wir im Blut haben: italienischer Prog-Rock aus den Siebzigern und Achtzigern oder die vielen Soundtrack-Musiker in Italien. Es sind diese Einflüsse, die sich jetzt mischen, und dabei entsteht etwas, das besonders ist, weil es seine Wurzeln nicht woanders, sondern in unserem Land hat. Zum Beispiel Father Murphy aus dem Nordosten, die interessieren sich stark für die dunklen Seiten des Katholizismus. Oder La Piramide Di Sangue, die sich mehr am Süden, an Afrika oder dem Nahen Osten orientieren. Oder Donato Epiro, der mehr nach italienischen Soundtracks der Siebzigerjahre klingt – oder eben Heroin In Tahiti, sozusagen der neue Morricone, mit ihrem Death-Surf-Sound. Alle machen ihr eigenes Ding, aber man ist dadurch verbunden, dass man sich auf eine gemeinsame Vergangenheit, Kultur und Tradition bezieht.«

Bei den Vergangenheitsbezügen in der Szene geht es jedenfalls nicht nur um Geschmacksentscheidungen, sie sind zentrales Element ihrer gegenkulturellen Identitätspolitik. Dementsprechend sind die Referenzen ebenso obskur und spezifisch, wie dies bei den Protagonisten des sogenannten New Weird America, im Hypnagogic Pop oder in der britischen Hauntology der Fall war – als Arkandisziplin erscheint das Sammeln historischer Bezüge nur nach außen. Von Tradition zu sprechen, wenn 50 Leute vor 40 Jahren mal eine bestimmte Private-Press-Platte gehört haben, mag übertrieben sein. Dennoch scheint es zwingend, eben genau den richtigen Faden wieder aufzunehmen. Und der liegt unter anderem in der verdrängten Geschichte des modernen Italiens.

Für Valerio Mattioli bringt die heruntergekommene Do-it-yourself-Psychedelik aus Pigneto und anderen Teilen des Landes deshalb auch eine kollektive Erfahrung auf einen Nenner: »Bis in die späten Siebzigerjahre wurde Italien als sehr kreatives und interessantes Land betrachtet – dank Pasolini, Morricone und all diesen außergewöhnlichen Vertretern des kulturellen Lebens. Danach war es damit vorbei, und man fragt sich, warum das so ist. Man sollte sich klarmachen, dass der Hintergrund dieses intellektuellen Engagements starke soziale und politische Bewegungen waren. Typen wie Ministerpräsident Renzi, die sich immer mehr für Leute wie Steve Jobs als für alles andere interessiert haben, werden nicht müde, diese Epoche als die ›dunklen Zeiten‹ zu bezeichnen. Meiner Meinung nach war dies aber eine Zeit, in der Italien mehr zu sagen hatte und der Welt die wertvollsten Dinge hinterließ. Der Niedergang Italiens und die ökonomische Krise produzieren jedoch interessanterweise ein neues Gemeinschaftsgefühl, und seien es nur Frust und Depression. Dagegen stemmt sich Renzi mit seiner dämlichen, optimistischen Rhetorik, nach dem Motto: Jung gegen Alt, weg mit den Alten! Im Gegensatz dazu besteht der kulturelle Kampf all der verarmten Künstler unter anderem darin, das Konzept der Krise und des Niedergangs zu akzeptieren und zu sagen: Das ist eine interessante Sache, sie enthält viele Widersprüche, mit denen man arbeiten kann. Ja, wir sind abgefuckt. Wir sind total abgefuckt! Lasst uns dieses Abgefucktsein ausstellen, statt uns weiter etwas darauf einzubilden, das Land von Ferrari, der gehobenen Küche und Spaghetti zu sein. Es ist vielleicht total unbewusst, aber bei Heroin In Tahiti und all den anderen Bands, die uns nahestehen, geht es darum, das Abgefuckte und den Verfall zu umarmen.«

HEROIN IN TAHITI
SUN AND VIOLENCE
BORING MACHINES

Olaf Karnik arbeitet als Autor, Redakteur und Kritiker für Presse und Rundfunk sowie als Dozent für Populäre Musik und Medien an der Universität Paderborn. Karnik schreibt seit 1981 für SPEX, 1998 stand er der Zeitschrift als Chefredakteur vor.

DER CLUB DER ZUKUNFT

HANS NIESWANDT
ERKLÄRT, WIE WIR IN
35 JAHREN MUSIK
»AUFLEGEN« WERDEN

ILLUSTRATION PATRICK KLOSE

Diese unheimlich dämliche Anzeige für ein unheimlich gutes Gerät erschien Ende der Achtzigerjahre zum zehnjährigen Geburtstag des Technics SL-1200 MK2 in SPEX: Aus der Perspektive des DJ-Pults sehen wir ein seltsames, aus der Zeit gefallenes Paar in klassischer Abendgarderobe in einer kalt wirkenden Disco. Der Plattenteller steht still, niemand tanzt, alles ist wie erstarrt, der Spot ist auf dem Paar, um das die übrigen Gäste einen Kreis bilden: »Hier kennt man ja niemanden mehr«, sagt sie. »Außer den Plattenspieler!«, entgegnet er. Damals konnte dem überall herrschenden Technics offenbar nicht mal schlechte Werbung etwas anhaben.

Als 1980 die erste SPEX-Ausgabe erschien, inserierten dort noch keine führenden Markenartikler, sondern ausschließlich kleine Punkrock-Labels und Vertriebe. Die aufkommende DJ-Kultur des neuen Jahrzehnts wurde aber, mit zunehmender Intensität, praktisch von Anfang an verfolgt, bis schließlich Mitte der Achtzigerjahre Mitarbeiter wie Dirk Scheuring, Lothar Gorris, Olaf Karnik, Gerald Hündgen und im Reggae-Bereich Diedrich Diederichsen und Gerd Gummersbach selbst aktive DJs wurden. In den Neunzigern war es dann für Leute wie Oliver von Felbert, Tobias Thomas, Uh-Young Kim oder meine Wenigkeit schon fast selbstverständlich, doppelgleisig zu fahren, aufzuschreiben und aufzulegen.

Wir alle machten das natürlich bis etwa Mitte der Neunziger mit Platten (außer Dirk Scheuring, der bereits damals ein utopisches Ungetüm eigenhändig gebaut hatte, mit zwei CD-Playern und einem Mischpult mit Teleskoparmen – ich glaube, zu dieser Zeit gab es noch nicht mal CDs, aber er hatte ihre Entwicklung schon antizipiert). Manche, so auch ich, sind dabei geblieben, aus welchen Gründen auch immer. Es gibt da viele Möglichkeiten. Ungefähr so viele, wie es heute Alternativen zum Plattenspieler gibt.

An einem beliebigen Abend mit, sagen wir, vier DJs ist die Wahrscheinlichkeit groß, vier verschiedene Arten aufzulegen geboten zu kriegen: Einer spielt CDs, einer mit Stick, einer Scratchato, einer Ableton, mit oder ohne Controller. Und dann ist da noch einer mit Plattenkiste. Seit Jahren kein Abend mehr ohne Systemdiskussionen, Anschlussprobleme – noch nie war das Durcheinander in der DJ-Box größer als heute. Wie soll das erst in 35 Jahren sein?

Um so eine Frage in den Griff zu kriegen, empfiehlt es sich, zurückzuschauen und zu sehen, was die letzten 35 Jahre überstanden hat (wie zum Beispiel SPEX). Für diesen Ansatz gebe ich Justus Köhncke Credits, der damit mal in den Neunzigerjahren ein Kunstprojekt entworfen hatte, allerdings nur über einen Zeitraum von zehn Jahren in die Zukunft gerechnet. Wie auch immer, es ist klar davon auszugehen, dass klassisches Plattenauflegen immer noch gepflegt werden wird und seinen fragilen Reiz ausübt. Oben erwähnte Technics werden dann immer noch laufen, wie Cadillacs auf Kuba. CDs hingegen werden vergessen sein, ebenso wie die Idee, seinen eigenen Computer persönlich in die Disco mitzubringen. An einem System der Vereinheitlichung wird derzeit fieberhaft gearbeitet, DJ Qbert hat da gerade etwas in der Art an der Westcoast vorgestellt. Dann braucht man nur noch einen Stick mitzubringen, und bald natürlich nicht mal mehr den – mit aktueller DJ-Software kann man sich inzwischen schon komfortabel direkt bei Spotify die benötigten Tracks abholen. Dann werden DJ-Reisen aber mal so richtig komfortabel.

Vielleicht werden DJs aber auch gar nicht mehr gebraucht. Audience-Scanning kann aus den gesammelten Geschmacksprofilen aller Dancefloor-Anwesenden in *Real Time* den Mix herbeizaubern, der die größte Durchschnittsbeliebtheitswahrscheinlichkeit besitzt, mit anderen Worten: Niemandem gefällt es so richtig, so wie heute aus ähnlichen Gründen das meiste Radioprogramm. Aus diesem Grund wird es vermutlich auch 2050 noch sehr viele autonom entscheidende DJs geben, wie natürlich auch entsprechend orientierte Clubs und Discos, genau wie vor 35 oder auch 35.000 Jahren.

Hans Nieswandt ist künstlerischer Leiter des Instituts für populäre Musik der Folkwang Universität der Künste, DJ, Autor und Musikproduzent. Von 1990 bis 1993 war er Redakteur von SPEX. Danach große Erfolge mit Whirlpool Productions (*From: Disco To: Disco*) und als Buchautor (*plusminus Acht - DJ Tage, DJ Nächte*).

Wie wir leben wollen N° 7

Text Sandra Grether

»Privilege is when you think something is not a problem / Because it's not a problem to you personally.«

PIPPI UND DIE SCHERBEN

EIN WECKRUF

Eins vorweg: Ich will keine Beispielnamen hören, die belegen sollen, dass das Musikgeschäft gar nicht mehr sexistisch ist – und wie viel Emanzipation es doch in den letzten Jahren gegeben hat. Ja! Aber die Namen, die dann gedroppt werden, sind meistens Namen von Musikerinnen aus Ländern, die Deutschland feministisch um 30, 40 Jahre voraus sind. Diese Künstlerinnen hätte hierzulande keine_r aufgebaut. In diesem Weckruf soll es aber um Sexismus speziell in Indie-Deutschland gehen. Zum Glück hat SPEX eine anti-sexistische Attitüde und Tradition. Umso merkwürdiger, dass sich diese Haltung nicht nachhaltig auf die Strukturen in Indie-Deutschland ausgewirkt hat.

Das Scheinargument »aber es gibt doch diese und jene Musikerin da und da …« erstickt jede Diskussion im Keim. Fortschritt und Emanzipation bedeuten 50 Prozent Teilhabe und nicht fünf bis zehn. Daran gibt es nichts zu rütteln. Es sei denn, man ist der Meinung, Frauen hätten sich im Berufsleben nicht zu verwirklichen und seien vor allem für Herd und Kinder da.

Privilegierte Menschen sind es gewohnt, dass es für jedes Problem eine Lösung gibt. Und der »Indie-Deutschland-Dieter« bietet in Gesprächen gerne Lösungen an, indem er das ärgerliche Problem verharmlost, negiert oder kurzerhand selbst löst. Die einfache Lösung, auf die es in solchen Gesprächen schnell hinausläuft: »Es gibt gar keinen Sexismus mehr.« Das ist ungefähr so, als würde man behaupten, unser Wirtschaftssystem sei gar nicht kapitalistisch, weil es doch staatliche Schulen und Flohmärkte gibt. Überhaupt hat der Indie-Dieter immer genau *ein* Argument parat, warum das ganze Gerede über Sexismus in der Musikwelt Quatsch sei. Mit dem einen Argument, und sei es noch so einleuchtend, meint er, alle strukturellen Probleme außer Kraft setzen zu können.

Klar, deutsche Musikerinnen können ihre Lieder auch auf Soundcloud stellen. Die alles entscheidenden Fragen aber lauten, ob es für sie als weiblich identifizierte Menschen theoretisch möglich wäre, sich innerhalb von Indie-Deutschland Strukturen zu schaffen, die ihnen zum Beispiel Folgendes ermöglichten: ein Album nach dem anderen rauszubringen, mit namhaften Produzenten zu arbeiten, Artikel in den Musikmedien zu bekommen, und zwar mit jedem Album immer größere. Ein Label zu finden, das Geld investiert, auch in Promotion. Indie-Radio-Rotation. Entscheidend ist außerdem, ob ihr Name auch einen Monat nach Erscheinen des Albums noch fällt. Ob man sich ihre Lieder mehr als einmal checkermäßig anhört. Ob sie Schulen begründen dürfen und ob ihre Songtexte zu Überschriften im Feuilleton werden. Ob man respektvoll mit ihnen über ihre Musik redet – oder doch lieber nur über die wilde Message und das *Rolemodel*-Ding. Ob sie in den Jahreslisten auftauchen. Ob sie als einflussreich für andere Bands gelten. Ob sie auch mal ein paar Jahre pausieren dürfen und dann trotzdem wieder Beachtung finden. Ob sie faul sein dürfen. Ob sie fleißig sein dürfen. Ob sie das Privileg haben, sich durch Konzerte ein Publikum zu erspielen. Ob sie für Festivals gebucht werden. Wie viele Musikerinnen aus Indie-Deutschland fallen uns ein, und sei es aus den letzten 35 Jahren, auf die mindestens drei oder vier dieser Kriterien zutreffen? Es ist auch kein Wunder, dass es zum Beispiel so etwas wie »die deutsche Björk« nicht gibt. Und jetzt schließen wir die Augen und überlegen uns, wie viele männliche Acts aus Indie-Deutschland uns da einfallen. Und wusstet sie, dass in Deutschland auf Festivalbühnen circa 92 Prozent Männer stehen? Egal, wie alternativ die Festivals sind.

»DIE INDIE-MUSIKERIN IN DEUTSCHLAND IST DER FEHLER IM SYSTEM.«

Es gibt übrigens sehr viel mehr unbekannte Musikerinnen hierzulande, die alles versuchen und nie einen offiziellen CD-Release hinkriegen, als viele meinen. Es ist nicht mehr so wie vor 20 Jahren, als es diese Musikerinnen und Bands von Frauen gar nicht erst gab.

Ach ja, Deutschland, da war doch was: Deutschland ist ein Land, in dem viele Männer es anscheinend nicht so gerne sehen, wenn Frauen Karriere machen. Wie verhält es sich da erst mit Alternativkarrieren in Musik und Medien, die auch noch als cool und beneidenswert gelten? Auch die Gesetzgebung spielte da immer prächtig mit. Man denke nur an das unsägliche Ehegattensplitting. In Deutschland wird die Ehefrau, die nicht arbeiten geht, mit Geld belohnt. Noch bis zum Jahr 1975 konnten Männer ihren Frauen die Ausübung ihres Berufs sogar offiziell verbieten, wenn sie nachweisen konnten, dass die Frau damit ihre Pflichten als Ehefrau verletzt. Die Tatsache, dass Frauen es in Deutschland besonders schwer haben im Beruf, ist international anerkannt und erforscht. In kaum einem anderen europäischen Land ist der *pay gap* so hoch wie in Deutschland. Leider führen diese Missstände aber nicht dazu, dass Frauen andere Frauen unterstützen. Ich habe im Indie-Bereich selten Macherinnen hinter den Kulissen getroffen, die ernsthaft Bock darauf hatten, Musikerinnen zu fördern und sie mit Budgets, und seien sie auch noch so klein, zu versorgen.

Während die Booking-Agentur für die gerade angesagte Mädchenband sieben Konzerte bucht (was auch an misogynen Veranstaltern liegen mag), bucht dieselbe Agentur für die gerade angesagte Jungsband 70 oder 700 Konzerte. Musiker dürfen wachsen. In dieser Diktatur der Angepassten werden Musikerinnen behandelt wie kritische Dissidentinnen. Man freut sich keinesfalls über die Vielfalt, die sie in das System bringen. Man behandelt sie mit angstvoller Skepsis. Oder man ignoriert sie und lässt sie am ausgestreckten Arm verhungern. Erzählt ihnen aber die ganze Zeit, wie krass toll sie polarisieren, auch wenn sie die normalsten Sachen machen. »Die Frau in der Musik stört immer«, um es mit Françoise Cactus und Stereo Total zu sagen.

Tauscht man sich mit anderen Musikerinnen aus, stellt man schnell fest: Wir machen alle haargenau die gleichen Erfahrungen, jedenfalls wenn wir weiß sind. Egal, welche Haarfarbe wir haben. Egal, welche Musik wir machen und welche Geschichten wir erzählen. Egal auch, wie wir aussehen, wie alt wir sind oder wie bewusst uns das alles ist. Wenn wir schwarz wären, hätten wir es noch schwerer. Die Indie-Musikerin in Deutschland ist der Fehler im System, und deshalb muss das System den Fehler in ihr erzeugen. Das ist eine psychopathische Strategie. Wir haben aber keine Lust, ihr konstitutives Außen zu bleiben.

Also überlegen Sie in Zukunft lieber zweimal, ob es auch *wirklich* zutrifft, wenn Sie diejenigen Adjektive aus dem Giftschrank holen, die (auch international) für Sängerinnen *en vogue* sind: »charmant«, »unfertig«, »kommerzverdächtig« (die »Schlampe« will wohl Geld verdienen), »schräg«, »zauberhaft«, »dilettantisch«, »so subjektiv«, »auf der Suche«, »schrottiger Sound«. Und das Schlagzeug, na, das »rumpelt«, und zwar immer! Die Adjektive, die der Indie-Dieter oder die Indie-Heidi für die männlichen Helden reserviert haben, gehen natürlich eher in diese Richtung: »genial«, »meisterhafte Dichtkunst«, »lässiges Könnertum«, »ein Meister des …«, »virtuos«, »gerechter Zorn«, »rebellisch«, »wichtig«.

Hinzu kommen bei den Jungs zuverlässig Vergleiche mit den größten Dichtern, Provokateuren und Bands aller Zeiten. Bei den Frauen bevorzugen viele Vergleiche mit Figuren aus der Sesamstraße, aus Kinderbüchern, Cartoons und der Klatsch- und Promi-Presse. Wie oft ich schon »Pippi Langstrumpf« war! »Ein scheues Reh« schickt man aber vielleicht nicht so gerne auf Tour wie die »jungen Wilden«, die »die Fackel der Ramones weitertragen«. Im selben Atemzug wie der Indie-Dieter und die Indie-Heidi behaupten, es ginge »nur um Musik«, werden limitierende Geschlechterrollen aus der unerschöpflichen Trickkiste der weiblichen und männlichen Stereotype angewandt – bis es irgendwann gar nicht mehr möglich ist, dass so etwas wie Ton Steine Scherben dabei herauskommt, wenn Prinzessin Lillifee und Pippi Langstrumpf zusammen Musik machen. Indie-Deutschland bestreitet, dass es Sexismus gibt, weil es nicht böse sein will. Aber genau dieses Bestreiten des von ihm mitverursachten Sexismus macht Indie-Deutschland so böse.

Sandra Grether schrieb in der Neunzigerjahre-SPEX vor allem über Riot-Grrrl-Themen und gründete die erste deutschsprachige Riot-Grrrl-Band: Parole Trixi. Grether lebt in Berlin, wo sie als Sängerin und Gitarristin bei Doctorella, Autorin, feministische Aktivistin und Bloggerin für *FAZ* und *Freundinnen der Nacht* arbeitet.

Die Raserei als Souverän

PC MUSIC

Text Jens Balzer Illustration CATK

Kaum jemand hat die Effekte der Digitalisierung bislang so konsequent in Töne gewandelt wie die Akteure des Labels PC Music. In London entsteht der perfekte Soundtrack für die sexuell und auch sonstwie dauerüberreizte Digital-Native-Generation.

Es ist alles zu viel. Es geht alles zu schnell. Es passieren zu viele Dinge zugleich. Die Digitalisierung der Welt hat unsere Aufmerksamkeit aufgesplittert, unsere Wahrnehmung und Subjektivität dezentriert und unser Zeitempfinden fundamental verändert; die klassischen Dichotomien von Konzentration und Entspannung, von Verdichtung und Dauer, Langsamkeit und Beschleunigung, Kürzung und Dehnung haben längst schon an Schärfe und Geltung verloren. Zeit, Zeitverlust und Zeithaben, Zeitsparen und Zeitverschwenden sind zu zentralen Motiven auch der Musik und der Bildenden Kunst geworden. Nicht zuletzt der avancierteste Pop der vergangenen Jahre hat mit temporalem Maximalismus und Minimalismus, mit extremen musikalischen Zeitformen experimentiert.

Man denke an die bis zum Stillstand reichende Verlangsamung der Musik in den betäubenden Bassfeedbackseancen von Sunn O))) oder an die radikal heruntergepitchten Zeitlupensongs in Chillwave und Witchhouse; oder auch – neuerdings – an das US-amerikanische Duo 18+, das seine sadomasochistischen Fantasien in unendlich verlangsamte R'n'B-Tracks mit vieldeutig-polymorphen Visuals verpackt. Man denke andererseits an die exzessive Hochgeschwindigkeitsrhythmik in Footwork und Trap oder an die atemlos von einer Idee zur nächsten springende ADHS-Musik, die man im massenbegeisternden Stadion-EDM von Skrillex und Diplo ebenso findet wie im hektischen Breakbeat-Jazz-Hysterismus von Flying Lotus; oder auch an den »Post-Internet-Pop« von James Ferraro oder Daniel Fisher alias Physical Therapy, der in seinen Songs binnen weniger Sekunden einmal um den gesamten Klangglobus des Internet rast.

Auf die Turbodigitalisierung der Welt hat Pop zuletzt vor allem mit komplementären Kompensationsversuchen geantwortet: entweder mit noch größerem Tempo und immer höherer Informationsdichte – oder mit dem genauen Gegenteil, mit extremer Verlangsamung und informationeller Reduktion. Er hat immer schneller wechselnde und flackernde Lichtreflexe gesetzt, um die Oberflächen der Dinge noch greller und unbarmherziger auszuleuchten und ihre Oberflächlichkeit auszustellen – oder er hat die Welt und die Dinge in Schatten und Dunkelheit getaucht; in eine Dunkelheit, in der die Welt und die sich darin spiegelnden künstlerischen Subjekte gleichermaßen zum Verschwinden gebracht werden sollen. Der avancierteste Pop der vergangenen Jahre hat entweder immer mehr Informationen in winzige musikalische Schnipsel verpackt und dadurch das Zeitempfinden der Hörer zum Kollaps gebracht; oder er dehnte – im Gegenteil – einzelne Ideen, Beats und klangliche Sensationen in unendliche Längen.

Darum ist die Ästhetik so interessant und verstörend, die das Londoner Label PC Music uns bietet: weil sich dort eben diese auseinanderstrebenden Tempi in einer erstaunlichen Dialektik befinden. In den Songs von Hannah Diamond und QT, von Girlfriend Of The Year und den Lipgloss Twins, von Danny L Harle und dem Labelbetreiber A.G. Cook verschwistern sich verlangsamende Besinnlichkeit und innere Einkehr, ruhige Intimität und Kontemplation in inniger Weise mit der allgegenwärtigen Raserei der übereinander purzelnden Beats und Sounds. Die pseudonaive Bekundung schlichter Gefühle wie – sagen wir einmal – das Geständnis frisch blühenden Liebesglücks wird von erbarmungslos hochgepitchten, kurz vor dem Hyperventilationskollaps hechelnden, piependen und quiekenden Stimmen begleitet und von rasenden Beats und klitzeklein gefitzelten Sample-Fragmenten.

Zum Beispiel in dem Stück »Hey QT«, mit dem das Label im letzten Herbst einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wurde. Zu sonderbar entfärbten, aber immer noch pompös aufgeplusterten Synthie-Fanfaren und einem zuckend dahinzappelnden Kirmes-Techno-Beat singt eine Frau oder ein Mann über Zuneigung und Liebe und das Gefühl, dem Anderen ganz nah zu sein, auch wenn er oder sie gerade ganz fern ist. Dies allerdings singt er, sie oder es wie eine in Südkorea nachgebastelte Micky Maus unter MDMA-Einfluss: Mit derart viel Autotune-Zucker ist der Gesang lasiert, dass ständig irgendwelche Schichten von ihm abzusplittern scheinen, und zwar im gleichen Zappelzuckrhythmus wie der Rest der Musik. Am Ende wird die Stimme niedergepitcht und stürzt in ächzende Bässe hinab. Als ob die Maus, die hier singt, nicht nur

Der Taumel, der Reiz und der Schrecken unserer turbokapitalistischen Lebenswelt werden mit deren aktuell fortgeschrittensten Mitteln inszeniert.

echte Liebe empfindet, sondern darüber auch aufrichtig bestürzt und verzweifelt ist: der perfekte Soundtrack für die sexuell und auch sonstwie dauerüberreizte Digital-Native-Generation.

»Hey QT« wurde einer Künstlerin namens QT zugeschrieben, die mit ihrer Musik einen Energy-Drink zu bewerben vorgab. Dahinter verbarg sich allerdings ein Männerduo: zum einen der britische Produzent Sophie, der zuvor in Songs wie »Bipp« oder »Eeehhh« stolpernde Beats mit wildem Geflöte oder kleingehackten Operngesangsgeräuschen kombiniert hatte – und der im letzten Winter dann als Koproduzent der fabelhaften Madonna-Single »Bitch I'm Madonna« zu Mainstream-Ruhm kam. Zum anderen der PC-Music-Label-Betreiber A.G. Cook, der wie Sophie zwar sein Gesicht vor der Öffentlichkeit zu verbergen pflegt, aber anders als dieser immerhin gelegentlich Interviews gibt. Darin benennt er als seine wichtigsten künstlerischen Einflüsse gern koreanischen Pop, David Guetta und Scritti Politti, was angesichts seiner Musik gut nachvollziehbar erscheint.

Der Körper ist nur noch eine Krümmung im Virtuellen, eine fragile temporäre Verklumpung in einem nicht aufzuhaltenden semiotischen Fluss.

Zum zweijährigen Jubiläum von PC Music hat A.G. Cook nun erstmals eine Compilation herausgebracht, auf der sich zehn prägende Songs der Label-Geschichte finden, von seinem eigenen Stück »Beautiful« über »Don't Wanna / Let's Do It« von Girlfriend Of The Year bis zum ersten Track, der 2013 auf PC Music erschien, »Laplander« von Easy Fun. Wie bei »Hey QT«, handelt es sich fast durchweg um Hochgeschwindigkeitsstücke mit hoch und höher gepitchten Stimmen; doch waltet unter der artifiziellen Klebrig- und Niedlichkeit stets ein unheimlicher Unterton, eine dem dominierenden Tempo entgegenstrebende Verlangsamung. Eröffnet wird das Download-Album mit Hannah Diamonds »Every Night«, einem scheinbar blind-heiter dahinhüpfenden Kaugummipopstück, in dem sich die staunend gehechelten Liebesbekundungen der Sängerin mit im Hintergrund unablässig manipulierten Beatbildenden Hechelfragmenten bruchlos verbinden.

In ihren Videoclips und Porträtbildern präsentiert Hannah Diamond sich mit einer sonderbaren Mischung aus Pferdeschwanz-Unschuld und lasziver Lackledderdominanz; »erwachsene« und »pubertierende« Formen der sexuellen Selbstpräsentation sind hier in unbehaglicher Weise ineinandergebildet. Ähnlich ist es auch in ihrer Musik: Sie klingt, als ob die singende Frau, das singende Mädchen sich mit ihrer Naivität und ihren »echten« Gefühlen gegen einen brausenden Sturm aus Zeichen, Sounds, plappernden Stimmen und vorgefertigten Selbstbildern zu behaupten versucht – und sich doch immer wieder darin verliert sowie in der Frage, woran man echte Liebe erkennt und wie lange diese wohl dauern mag. In ihrem zweiten Stück auf dem Sampler, »Attachment«, seufzt Hannah Diamond einem verflossenen Liebsten hinterher, dass sie zur Erinnerung nun immerhin sein Foto auf ihrem Smartphone abgespeichert hat.

Aber auch die ewige Liebe wird beschworen, und zwar in A.G. Cooks Stück »Beautiful«. »When I look at you / Then I know / That you will be here forever«, heißt es darin – doch wird dies von einer derart schlumpfhaft hochgepitchten Heliumstimme beschworen, dass allein die zeitrafferhafte Geschwindigkeit des Gesangs jeden alten Ewigkeitsbegriff ruiniert; was dem Turbo-Erleben dieses verliebten Schlumpf-Avatars als Ewigkeit erscheinen mag, ist für uns Betrachter hier draußen immer noch nur ein Wimpernschlag der Geschichte.

So werden der Taumel, der Reiz und der Schrecken unserer turbokapitalistischen Lebenswelt mit deren aktuell fortgeschrittensten Mitteln inszeniert. Man kann auch »doppelte Affirmation« dazu sagen und sich an die subversivsten Momente Madonnas in den Achtzigerjahren erinnert fühlen. Nur dass A.G. Cook und seine Protagonisten diese ästhetische Strategie unter den Bedingungen der vollständig digitalisierten Popkultur des Jahres 2015 wiederholen. Und das heißt auch: dass der reale Körpers des Künstlers oder der Künstlerin, der in Madonnas Ästhetik ja noch von so zentraler Bedeutung war, für die Inszenierung des Realen hier keine Rolle mehr spielt.

Oder anders gesagt: Ob Hannah Diamond und QT, Girlfriend Of The Year und A.G. Cook tatsächlich existieren oder ob sie nur Avatare sind, in denen ein virtueller popmusikalischer Raum sich vorübergehend im Realen manifestiert, wird kunstvoll im Unklaren gelassen. Ebenso erfährt man bei ihren Performances nicht, ob die dabei anwesenden Akteure überhaupt die Künstler sind. Der Körper ist hier nur noch eine Krümmung im Virtuellen, eine fragile temporäre Verklumpung in einem nicht aufzuhaltenden semiotischen Fluss. Derart dominant ist das Strömen und Strudeln der Zeichen geworden, dass jedes Aufblitzen von natürlicher Authentizität als Effekt erscheint, als Bruch, als Innehalten; wobei es zur Natur des Innehaltens bekanntlich gehört, dass es nicht von Dauer ist. So sind das Menschliche und das Avatarhafte, die Natur und die Natur zweiter Ordnung in das Verhältnis eines nicht aufzulösenden Widerstreits von omnipräsenter Beschleunigung und vorübergehenden Verlangsamungsversuchungen und Stillständen gesetzt: Wie wir alle sind auch die Helden dieses futuristischen Blubberlutschpops nur noch physische Emanationen einer zum eigentlichen Souverän gewordenen Raserei.

VARIOUS
PC MUSIC VOLUME 1
PC MUSIC

Jens Balzer lebt und arbeitet in Berlin als stellvertretender Feuilletonchef bei der *Berliner Zeitung*. Von 2007 bis 2012 war er Autor und Kolumnist bei SPEX.

Vorspiel für

»Das Gehirn ist wie eine alte VHS-Kassette«

HOLLY JOHNSON

Text & Musikauswahl Martin Hossbach **Fotos** Jennifer Endom

Holly Johnson war Mitglied der Postpunk-Band Big In Japan und seit den frühen Achtzigern Texter und Sänger der faszinierenden Popgruppe Frankie Goes To Hollywood, deren Debütsingle »Relax« nach Erscheinen von der BBC auf den Index gesetzt wurde. Mit »Two Tribes«, »The Power Of Love« und »Welcome To The Pleasuredome« folgten weitere höchst erfolgreiche Singles sowie zwei Alben. Nach der Auflösung der Gruppe startete der Sänger eine erfolgreiche Solokarriere. Im Jahr 1991 erfuhr Johnson, dass er HIV-positiv ist, zwei Jahre später machte er dies öffentlich. Ende 2014 erschien sein fünftes, sehr munteres Soloalbum *Europa*.

MICHAEL HOLLIDAY
»STARRY EYED«
VON DER SINGLE »STARRY EYED« (1959)

Ich spiele Ihnen diesen Song vor, weil er am 29. Januar 1960 in England auf Platz eins der Hitparade stand. Nur wenige Tage später kamen Sie zur Welt. Was war das für eine Zeit, in die Sie hineingeboren wurden? Welche Musik lief in Ihrem Elternhaus? War Holliday möglicherweise homosexuell?

Das kann sein.
Es gab sehr viel Musik in den Sechzigerjahren in England, die von Homosexuellen produziert wurde, ohne dass sie ihre Sexualität natürlich auch nur mit einem Sterbenswörtchen erwähnten. Ich muss Sie aber korrigieren: Als ich geboren wurde, war Anthony Newleys »Why« auf der Eins. In meinem Elternhaus waren Singles im Überfluss vorhanden. Ich spielte sie auf einem tragbaren Dansette-Schallplattenspieler ab und bemühte mich, die Texte auswendig zu lernen: »Daydream Believer« von den Monkees, »The Ballad Of Bonnie And Clyde« von Georgie Fame, »Everlasting Love« von Love Affair. Meine erste vom Taschengeld gekaufte Single war dann The Move mit »Blackberry Way«. Mein Vater hörte viel Country und Western: Johnny Cash und Patsy Cline. Meine älteren Geschwister liebten die Veröffentlichungen von Tamla Motown, also die Temptations und die Four Tops. Erst im Jahre 1967, mit Stevie Wonders Weihnachtsalbum *Someday At Christmas*, begann ich, Langspielplatten zu hören. Das Album war so schön, dass es mich zum Weinen brachte.

SERGIO MENDES
»FOOL ON THE HILL«
AUS DEM ALBUM *FOOL ON THE HILL* (1968)

Ach, die Beatles … Der andere Song, der mich damals zum Weinen brachte, war »She's Leaving Home« vom Album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Liverpool war damals eine klassische nordenglische Industriestadt mit vielen Fabriken. Meine Schwester schmückte ihr Zimmer mit einer Beatles-Tapete, mein Bruder trug ab und an eine Beatles-Perücke aus Plastik, die Penny Lane war nicht weit entfernt … Da wurde ich also hineingeboren. Beim Betrachten des Albumcovers fühlte ich mich wie Dorothy, die im Munchkinland von Victor Flemings Film *The Wizard Of Oz* landet. Das ganze *Magical-Mystery-Tour*-Universum, das die Beatles im gleichen Jahr, also 1967, erfanden, überwältigte mich. Diese Welt hatte mit der vor meiner Tür nichts zu tun.

War es für Sie als Musiker in den Siebzigern schwierig, sich von den Beatles zu befreien?
Der Schatten, den die Beatles auf alle Musiker in Liverpool warfen, war ein großer. Wir sahen kaum die Sonne. Gleichzeitig kann man sich besonders als Teenager sehr gut von dem distanzieren, was musikalisch in der Vergangenheit passiert ist. Ich fand die Beatles also schon bald blöd. *(lacht)*

T. REX
»COSMIC DANCER«
AUS DEM ALBUM *ELECTRIC WARRIOR* (1971)

Marc Bolan mit seinen Korkenzieherlöckchen und dem Glitter im Gesicht – das war es dann natürlich. Kraftwerk! Und Bowie, der just von einem anderen Planeten auf der Erde gelandet war. Bowie sprach von The Velvet Underground, Jean Genet, *The Wild Boys* und *Naked Lunch* von William S. Burroughs. So ungefähr sah die kulturelle Reise aus, die ich in den Siebzigerjahren unternahm.

BIG IN JAPAN
»SUICIDE A GO GO«
VON DER COMPILATION *›THE ZOO‹ UNCAGED 1978–1982* (1990)

Und dann kam Punk. Sind Sie auf dieser Aufnahme dabei? Big In Japan nahmen insgesamt nur sieben Songs auf.
Ich bin dabei. Ich schrieb den Text für unsere Sängerin Jane. Als Teenager! Herrlich, ein toller Song. Der Text ist sehr stark von Burroughs' Cut-up-Technik beeinflusst. »Side-step from the bar onto the street / Creatures of the fairground naked in the heat / Penny arcade peep-show / Suicide a Go Go«. Ich schrieb noch den Text zu einem anderen unserer Songs: »S.C.U.M.«, kurz für »Society For Cutting Up Men«, der sich mit dem radikalen feministischen Manifest von Valerie Solanas beschäftigte, das 1967 veröffentlicht wurde. Solanas war es, die ein Jahr später versuchte, Andy Warhol zu töten, indem sie in der Factory auf ihn schoss. »I cut you down, I shoot you dead / Watch out, Andy, or it's in the head«.

Ihr Gedächtnis lässt Sie nicht im Stich.
Das Gehirn ist wie eine alte VHS-Kassette. Wenn Sie auf ihr zum ersten Mal etwas aufnehmen, sieht es prima und kristallklar aus. Schon beim zweiten Mal müssen sie Qualitätseinbußen hinnehmen. Beim dritten Mal wird es natürlich nicht besser und so weiter und so fort. Ich habe diese Texte vor fast 40 Jahren geschrieben, sie sind mir aber noch sehr präsent.

THE LIGHTNING SEEDS
»PERFECT«
AUS DEM ALBUM *JOLLIFICATION* (1994)

Big In Japan waren, im Nachhinein gesehen, eine Supergroup. Bill Drummond gründete The KLF, Clive Langer produzierte viele großartige Popalben, Ian Broudie kennt man von The Lightning Seeds, David Balfe nahm für das Food-Label Blur unter Vertrag und ist der von Damon Albarn besungene Mann mit dem »big house in the country«.
Bill Drummond war der alte Mann in der Band, ich war 16 Jahre alt, er 26. Ich war immer sehr frech zu ihm. Mit Ian Broudie stehe ich noch heute in regelmäßigem Kontakt, wahrscheinlich weil wir sehr unterschiedlich sind, aber beide Brillen tragen und mit unserem Aussehen nicht zufrieden sind. Er ist ein großartiger Songwriter und Gitarrist und kennt jeden wichtigen Menschen in der britischen Musikindustrie.

ARETHA FRANKLIN & GEORGE MICHAEL
»I KNEW YOU WERE WAITING FOR ME«
AUS DEM ALBUM *ARETHA* (1986)

Weil Sie Warhol erwähnten …
Was haben denn Aretha Franklin und George Michael mit Andy Warhol zu tun?

Warhol gestaltete das Cover für Franklins *Aretha*-Album.
Das wusste ich nicht. Es sieht toll aus! Zum Glück ist George Michael nicht auf dem Cover.

Sie haben Warhol mal getroffen, richtig?
Als Kind sah ich David Baileys kontrovers diskutierte Doku über Warhol. Mich faszinierten die merkwürdigen Charaktere, mit denen sich Andy umgab: Holly Woodlawn, Brigid Berlin, die ganze Factory-Szene. Diese Welt hatte eben auch sehr wenig mit dem zu tun, was man als Arbeiterkind in Liverpool zu sehen bekam. Ich redete schon damals darüber, dass ich Andy eines Tages treffen würde. Als wir mit Frankie Goes To Hollywood dann das erste Mal nach New York kamen, arrangierte ich ein Treffen mit Warhol, indem ich einen englischen Reporter bat, einen Artikel über unser Zusammentreffen zu verfassen. Warhol war publicitygeil und sagte sofort zu, als er hörte, dass eine englische Zeitung über ihn berichten wollte. Jean-Michel Basquiat war zugegen, sie arbeiteten an einem Gemälde, das, ich glaube, »1984 – The Year Of The Rat« hieß. Es lehnte hinter uns an der Wand.

FRANKIE GOES TO HOLLYWOOD
»WELCOME TO THE PLEASUREDOME (AN ALTERNATIVE TO REALITY)«
VON DER COMPILATION *THE ZTT BOX SET* (2009)

Über neun Minuten ist diese Version lang. Wie erklärt man einem jüngeren SPEX-Leser, was Frankie Goes To Hollywood waren?
Frankie Goes To Hollywood waren eine Gruppe aus Liverpool, die aus zwei homo- und drei heterosexuellen Männern bestand. Ihr Sound war »alternative«, wie man heute sagen würde. Durch damals frisch verfügbare, extrem teure Technologien, Sequenzer und Sampler, zu denen sonst eigentlich nur Kate Bush und Peter Gabriel Zugang hatten, sowie durch die fantastischen Fähigkeiten des Produzenten Trevor Horn, gelang es den Beteiligten, eine Blaupause für elektronische Tanzmusik zu schaffen, indem sie von ihren Singles einen Dance-Mix nach dem anderen veröffentlichten. So etwas gab es bis dato nicht. Es gab vielleicht eine Maxi-Version, bei uns gab es fünf oder acht.

Frankie, wie man die Gruppe umgangssprachlich auch nennt, waren politisch.
Vor kurzem gab ich dem englischen Journalisten Dorian Lynsey ein Interview. Er ist Autor des Buches *33 Revolutions Per Minute – A History Of Protest Songs*, das ein Kapitel über den Frankie-Song »Two Tribes« enthält. Es geht um zwei Supermächte oder Individuen, die miteinander kämpfen. Ich wollte aber damals keine Aussage über den Kalten Krieg treffen, sondern eine viel allgemeinere. Politik empfinde ich immer als eher langweilig, letztlich geht es, vereinfacht ausgedrückt, immer nur um eine Art »rechts gegen links«.

Mich haben damals die zusätzlichen Texte auf Ihren Alben und Maxis sehr begeistert, die nicht unbedingt etwas mit der Musik zu tun hatten: Slogans oder versteckte und obskure Botschaften. Das Frankie-Universum war ein sehr umfassendes.
Das war es, und ich verstehe auch, dass Frankie-und ZTT-Fans – ZTT war das Label, das unsere Musik veröffentlichte, gegründet von Paul Morley, Trevor Horn und Jill Sinclair – das als Ganzes sehen. Aber das zusätzliche Textmaterial war nur von dem inspiriert, was ich in der Musik schrieb. An sich hatte es mit der Band nichts zu tun und war das Werk des Journalisten Morley, der zusammen mit dem Grafikdesigner Royston Edwards alle Veröffentlichungen des Labels betreute. Als Band hatten wir mit dem Rest, auf dem auch »Frankie« stand, relativ wenig zu tun. Paul Morley mochte unsere Musik nicht besonders, er kam aus Manchester. Er wollte statt uns lieber Bronski Beat unter Vertrag nehmen.

SCOTT KING
»YOU'RE MY FAVOURITE ARTIST«
VON DER SINGLE »YOU'RE MY FAVOURITE ARTIST« (2014)

Das ist aber lustig! Geht es um Art-Groupies?

Scott King ist ein britischer Künstler, Autor und Grafikdesigner, der vor kurzem in SPEX einen brillanten Artikel über die Sleaford Mods veröffentlicht hat. In diesem Stück macht er sich über sogenannte Art-Groupies lustig, genau! Erzählen Sie mir von Ihrer Karriere als Maler?
Es gibt in England ja diese Tradition, dass Kunststudenten Bands gründen. Ich hing als jugendlicher Musikfan also immer gerne an der Kunsthochschule in Liverpool rum. Nach acht Jahren als erfolgloser, arbeitsloser Musiker, der den Durchbruch nicht geschafft hatte, war ich es leid und beschloss, Kunst zu studieren, immerhin würde ich meine Freunde dann den ganzen Tag sehen und vielleicht sogar noch ein Stipendium erhalten. Das war 1983. Und auf einmal funktionierte es mit Frankie Goes To Hollywood, mein Studium hatte sich erledigt. Nachdem im Jahr 1999 mein viertes Soloalbum, *Soulstream*, von der Welt grandios ignoriert wurde, beschloss ich, dass der richtige Zeitpunkt gekommen wäre, Kunst zu studieren.

Waren Sie der älteste Student?
Ja, ich war ungefähr im selben Alter wie die Lehrkräfte. Von den jungen Studenten kannte mich keiner, sie wunderten sich aber, warum ich mich so selbstverständlich mit den Dozenten in deren Teeküche unterhielt. Natürlich war ich viel fleißiger als die jungen Studenten und produzierte viel mehr als sie. Ich durfte machen, was ich wollte, und musste keine Hausarbeiten schreiben.

Stammt das Cover, der übermalte Union Jack, aus Ihrer Hand?
Ja, es entstand 2002, als wir uns an der Hochschule mit dem goldenen Thronjubiläum von Queen Elizabeth II. im Rahmen einer Ausstellung namens »Ausgang!« kritisch auseinandersetzten.

HOLLY JOHNSON
»EUROPA«
AUS DEM ALBUM *EUROPA* (2014)

Als ich mit Vangelis vor über 20 Jahren an *Europa* arbeitete, stellte ich ihm unzählige Fragen zu seinem Soundtrack zu *Blade Runner*, wie ein Fan es eben tut. Es gibt Musik, die im Film auftaucht, aber nicht auf der Soundtrack-Veröffentlichung, die ja viel später als der Film herauskam. Ich konnte die Szenen genau benennen, was Vangelis verblüffte.

Wie kam es zu der Zusammenarbeit?
Es ist eine lange Geschichte. Vangelis lud meinen Freund Wolfgang und mich nach Paris ein und gab uns ein Zimmer im Plaza Athénée, einem der teuersten Hotels der Stadt. Vangelis selbst wohnte dort in einer Suite, umgeben von sehr vielen Synthesizern. Gegenüber wohnte Marlene Dietrich, die *Schöner Gigolo, armer Gigolo* in der Lobby des Hotels gedreht hatte, in einer Wohnung. Das alles erschien mir sehr glamourös, obwohl ich durch Frankie schon einiges gewohnt war. Als ich einen Song einsang, kamen auf einmal Roman Polanski und Emmanuelle Seigner hereinspaziert. Polanski sagte sofort, dass er bei meinem nächsten Video Regie führen würde, und Seigner wollte darin tanzen. Vangelis und seine Frau Laura Metaxa, Mitglied der berühmten Weinbrand-Dynastie, führten uns in die besten Restaurants aus, es war eine tolle Zeit. Wir flogen dann wieder nach Hause, ich war vertraglich verpflichtet, mein Album *Dreams That Money Can't Buy* aufzunehmen – und hörte nie wieder von Vangelis.

Bis?
Bis ich das alte DAT fand, auf dem der bis dato unveröffentlichte Song schlummerte, den ich zusammen mit ihm aufgenommen hatte. Daraufhin versuchte ich, ihn zu kontaktieren. Das war nicht gerade einfach, es dauerte zwei Jahre, Vangelis ist schwer zu lokalisieren. Den entscheidenden Tipp gab mir dann Cherry Vanilla, die in den Siebzigern die Pressearbeit für David Bowie gemacht hat. Ich lernte sie in den Achtzigern in New York in der Danceteria kennen. Sie arbeitet heute für Vangelis in Los Angeles. Und Sie werden es nicht glauben, wie ihre Firma heißt.

»Europa«?
Genau! Und warum?

Gute Frage!
Weil Vangelis ihr vor 20 Jahren den Song vorgespielt hat, den ich vor 24 Jahren mit ihm aufgenommen hatte. Ihr gefiel der Song anscheinend. Im Mai 2014 fuhr ich also mit dem Eurostar nach Paris und arbeitete mit Vangelis und seinem Yamaha CSA-80. Er besitzt von seinem Lieblingssynthie sieben Stück.

HOLLY JOHNSON
EUROPA
PLEASUREDOME / ROUGH TRADE

Martin Hossbach war von 2007 bis 2010 Chef vom Dienst bei SPEX und arbeitet heute als Filmmusikberater, Musikkurator, Labelbetreiber, DJ, Dozent und Journalist. Hossbach lebt in Berlin.

»EIN POP-AUTOR MUSS IMMER DAMIT RECHNEN, ETWAS IN DIE FRESSE ZU KRIEGEN.«

JOACHIM LOTTMANN S. 85

KUNST
FILM
LITERATUR
THEATER

64 KUNST: **DANIEL RICHTER FÜR SPEX**
72 KUNST: **JUTTA KOETHER**
74 FILM: **ALEX ROSS PERRY**
82 LITERATUR: **DER VOGEL MUSS AUS DEM EI**
85 LITERATUR: **PLÖTZLICH ERFOLGSAUTOR**
88 THEATER: **WAHLVERWANDTSCHAFTEN N° 11 CHRISTOPH GURK VS. MATTHIAS LILIENTHAL**
114 PERSPEKTIVE: **GENIALE DILLETANTEN**

Daniel Richter

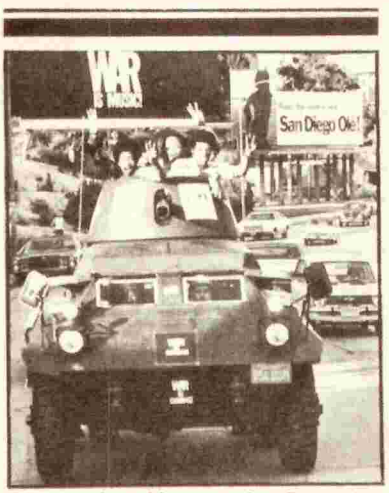
Von 1980 bis jetzt: Die Collagen

Seine erste SPEX hat Daniel Richter während eines Konzerts gekauft. Wer damals auftrat, weiß er heute nicht mehr, aber an die Ausgabe kann er sich erinnern: SPEX N° 3, November 1980, auf dem Titelblatt waren Mania D. In den 35 Jahren danach hat Richter SPEX weiterhin gelesen und gehörte einigermaßen konstant zum erweiterten Umfeld der Zeitschrift. Nicht zuletzt verhandelte das Blatt auch immer wieder Künstler, die beim von Ale Dumbsky und Ted Gaier gegründeten Hamburger Label Buback unter Vertrag stehen, dem Richter seit einigen Jahren vorsteht. Vor allem ist Richter aber einer der interessantesten und wichtigsten deutschen Künstler der Gegenwart. Und so wollte er bedeutende Ereignisse der bisherigen 35 SPEX-Jahre lieber künstlerisch als mit Worten reflektieren: mittels eindringlicher Collagen, die von Al Qaida bis Wiedervereinigung, von Rave und dem Tod Chet Bakers bis zum neu entflammten Antisemitismus im Deutschland der Gegenwart politische und popkulturelle Wegmarkierungen verhandeln.

Noch mehr Richter als hier und auf dem Cover dieser Ausgabe gibt es ab dem 8. Oktober, wenn in der Kunsthalle Schirn zu Frankfurt die Daniel-Richter-Einzelausstellung »Hello , I love You« gezeigt wird. Ein Motto, dem wir uns gerne anschließen wollen.

You don't have to be Jewish

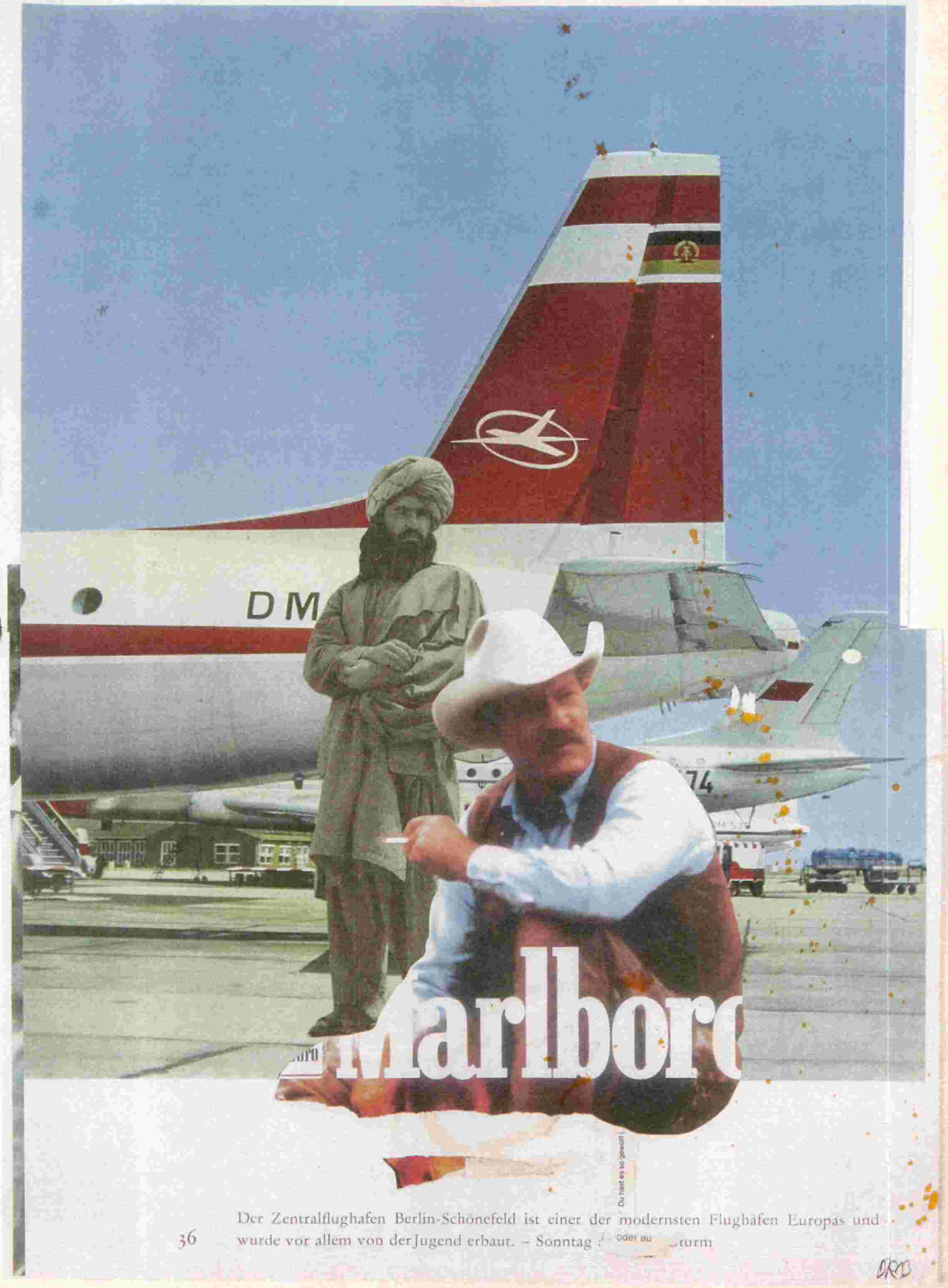
to love Israel



Wie geschmacklos manche Promotion-Idee einer Schallplattenfirma sein kann, zeigt unser Foto. Um ihre LP der Gruppe War zu pushen, scheute die amerikanische Firma United Artists/Liberty keine Kosten, einen Armeetank zu mieten, und damit zwei Tage lang Kaufer der War-LP kostenlos vom Stadtkern nach Beverly Hills und zurück zu kutschieren. War Is Pop!

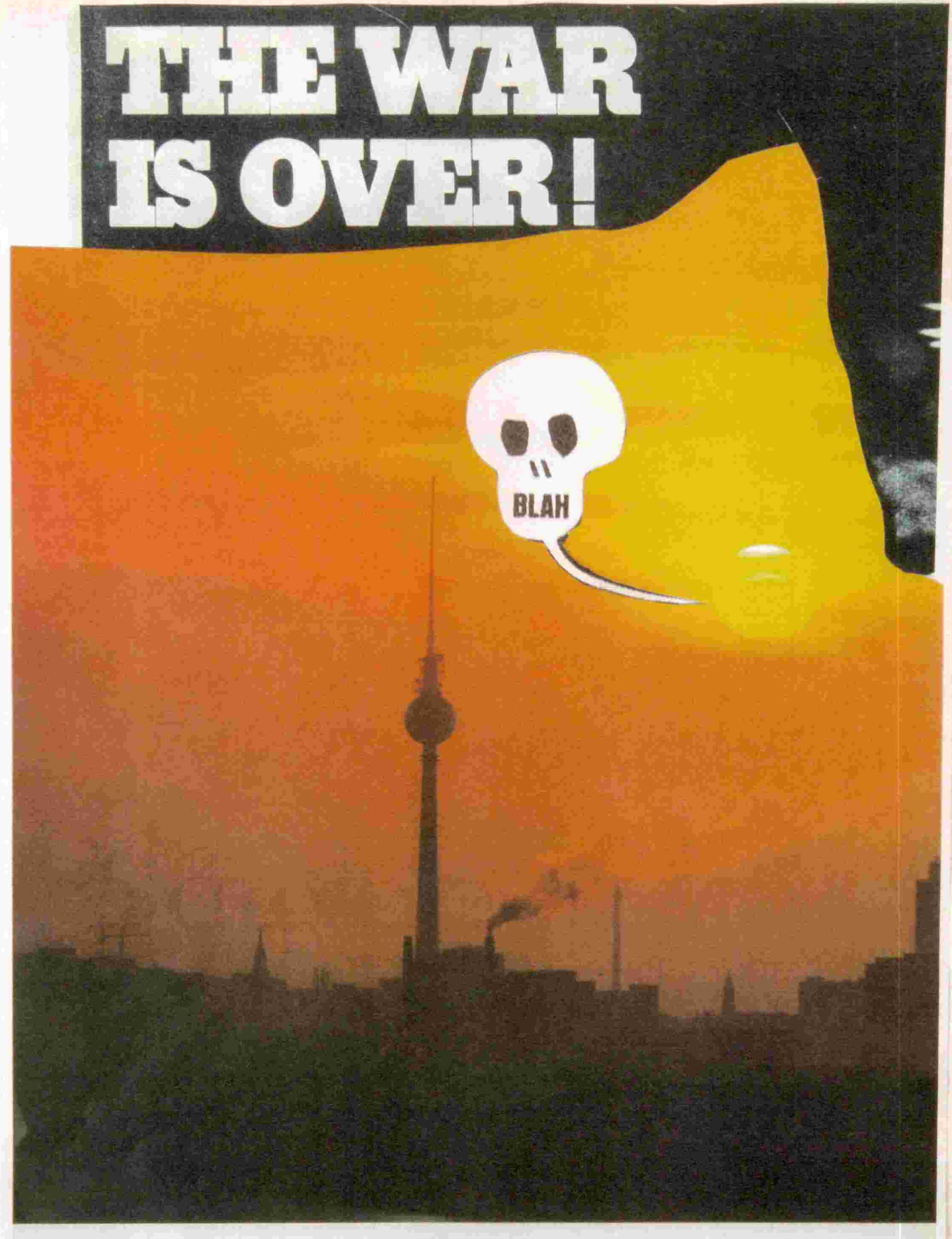
ad pag. 39.

You don't have to be Jewish



Der Zentralflughafen Berlin-Schönefeld ist einer der modernsten Flughäfen Europas und wurde vor allem von der Jugend erbaut. – Sonntag [illegible] oder au[illegible]turm

ابتسم من فضلك


THE WAR
IS OVER!
BLAH

Jutta Koether
Gemälde wie Katzen

Tate BP Bacon Balthus PdF, 2015
Oil on canvas, diptych, Each: 87 x 67 in / 220 x 170cm

TEXT Torsten Groß

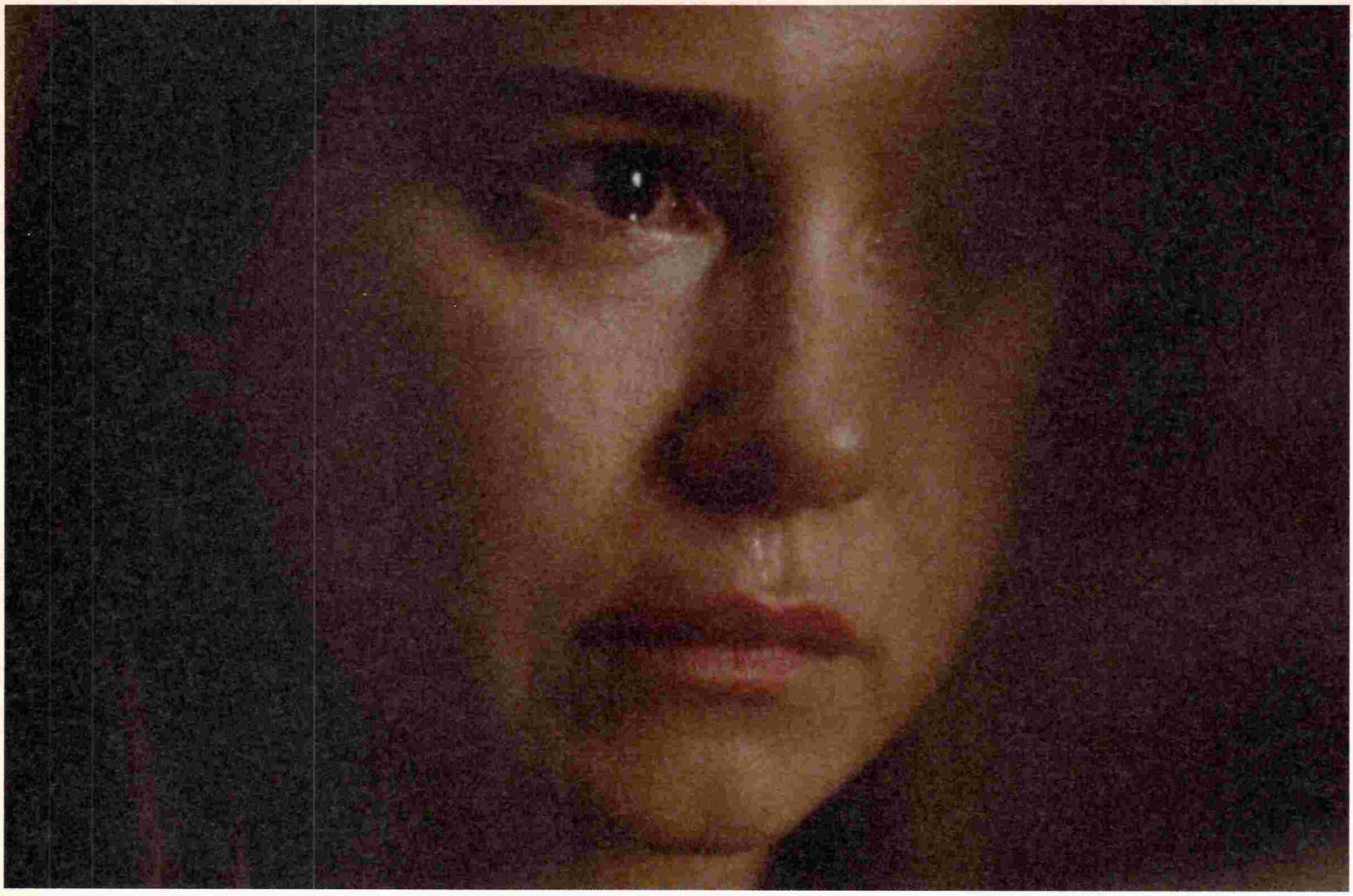
Jutta Koether hat viel zu tun. Bis vor wenigen Tagen lief in der New Yorker Galerie Bortolami ihre Einzelausstellung *Fortune*, zeitgleich erscheint eine Neuauflage ihres ersten Kunstbuchs *f*, sozusagen eine Art frühes Manifest ihres Kunstverständnisses – und dann plant Koether aktuell noch eine große Retrospektive, die in anderthalb Jahren stattfinden soll. Nicht zuletzt die Vorbereitung zu letzterer hat durch die intensive Beschäftigung mit ihren eigenen Anfängen ein Kapitel in ihrem Leben wieder in Erinnerung gerufen, das rückblickend zu einem Grundstein ihres späteren Wirkens wurde: die SPEX-Jahre.

Wie so viele andere war Jutta Koether als junge Künstlerin auf der Suche nach alternativen Ausdrucksmitteln jenseits der etablierten Systeme. Koether, die in Köln Kunst auf Lehramt studiert hatte, trieb das Bedürfnis nach einer interdisziplinären Szene außerhalb des Akademiesystems um, in der anders und offener über Kunst nachgedacht werden sollte. Es war die Zeit nach Punk, die Verhältnisse wurden durcheinandergewirbelt, etablierte Wege infrage gestellt. Eine wesentliche Plattform der damaligen Szene wurde bald die 1980 von einem Herausgeberkollektiv gegründete SPEX, der sich Koether als Redakteurin und Mitherausgeberin anschloss. Mehr noch als andere setzte sie sich in der Redaktion für die Vermittlung von Kunst ein und sorgte so mit dafür, dass diese zu einem festen, bis heute elementaren Bestandteil von SPEX wurde. Durchaus nicht ohne Widerspruch: Die Kunstszene wurde von Teilen der damaligen Redaktion kritisch beäugt, die Künstlerfigur galt nicht automatisch als etwas an sich Tolles.

Caterham Kobayashi Crash Balthus St. Firmin, 2015
Oil on canvas, 87 x 67 in / 220 x 170cm

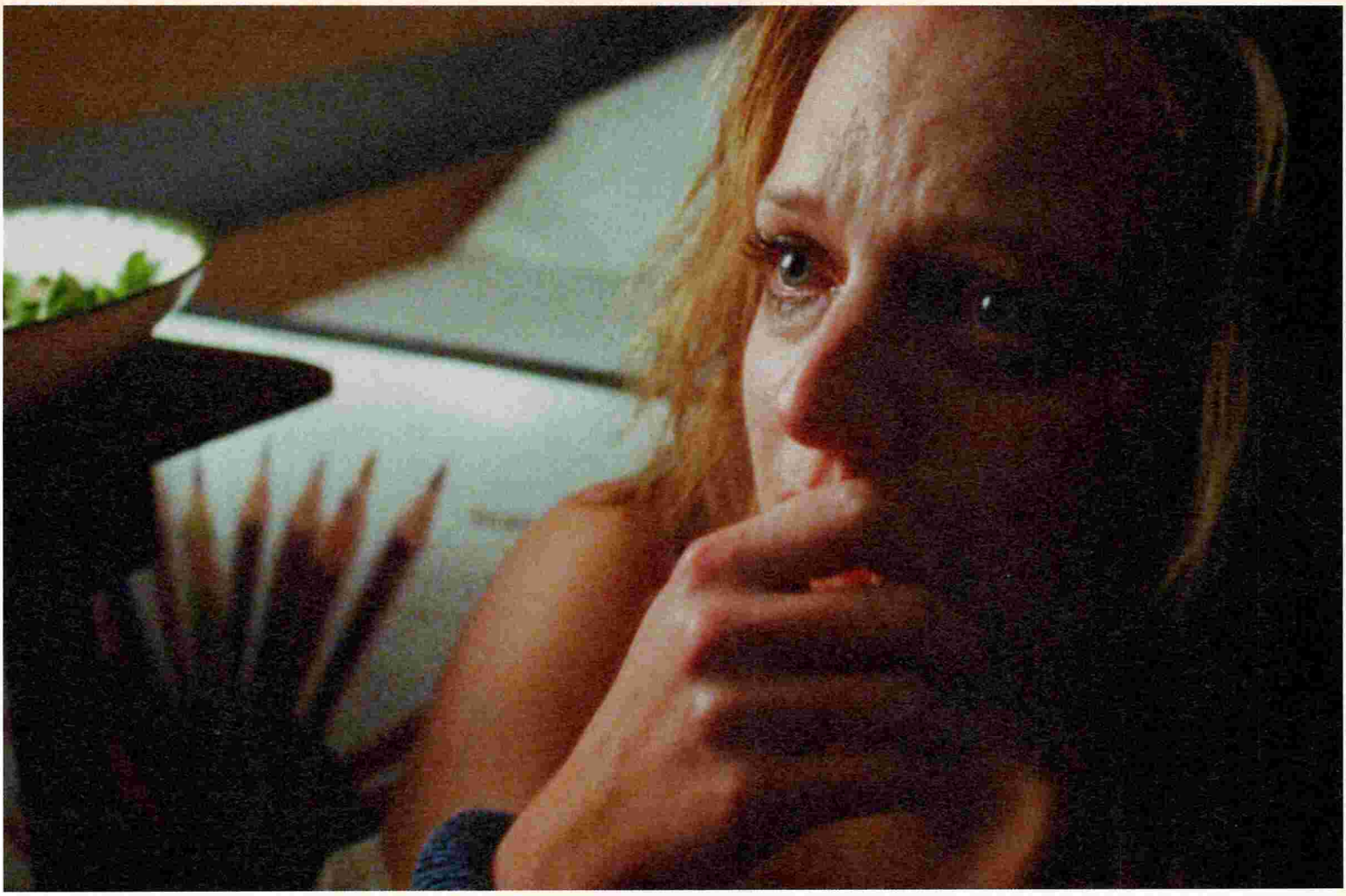
Um ihr Anliegen eines neuen Dialogs über Kunst dennoch vermitteln zu können, bediente sich Koether eines Kunstgriffs. Für ihre regelmäßige, über fünf Jahre erschienene SPEX-Kolumne erfand sie die fiktive Figur Mrs. Benway als imaginäre Frau von Dr. Benway aus William S. Burroughs' *Naked Lunch*. Aus deren Perspektive gelang es Koether auf anarchische grenzüberschreitende Weise, ohne konkreten Absender über Kunst als Bestandteil grundsätzlicher Auseinandersetzungen zu sprechen.

Weit über die journalistische Arbeit hinauswirkend, verwirklichte Jutta Koether später interdisziplinäre Projekte aus Malerei, Performance, Musik und Film. Sie arbeitete mit Kim Gordon und anderen und ist heute nach zahlreichen anderen Lehraufträgen Professorin an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. Für die Werke aus *Fortune*, die sie uns freundlicherweise zur Abbildung hier zur Verfügung stellte, hat sie thematisch und motivisch einen allgemeinpopulären Ansatz gewählt, die Gemälde haben eine Pop-Qualität, sind identifizierbar. Erklären kann man sie natürlich trotzdem nur bedingt. So findet sich in der Beschreibung ihres Werks »Tate BP Bacon Balthus« folgender, nur sinngemäß übersetzbarer Satz: »Gemälde muss man auf eine Weise akzeptieren, wie man Katzen akzeptiert. Wunderschön und verlockend, jedoch gleichsam nicht definierbar, nicht vollständig zu erfassen.«



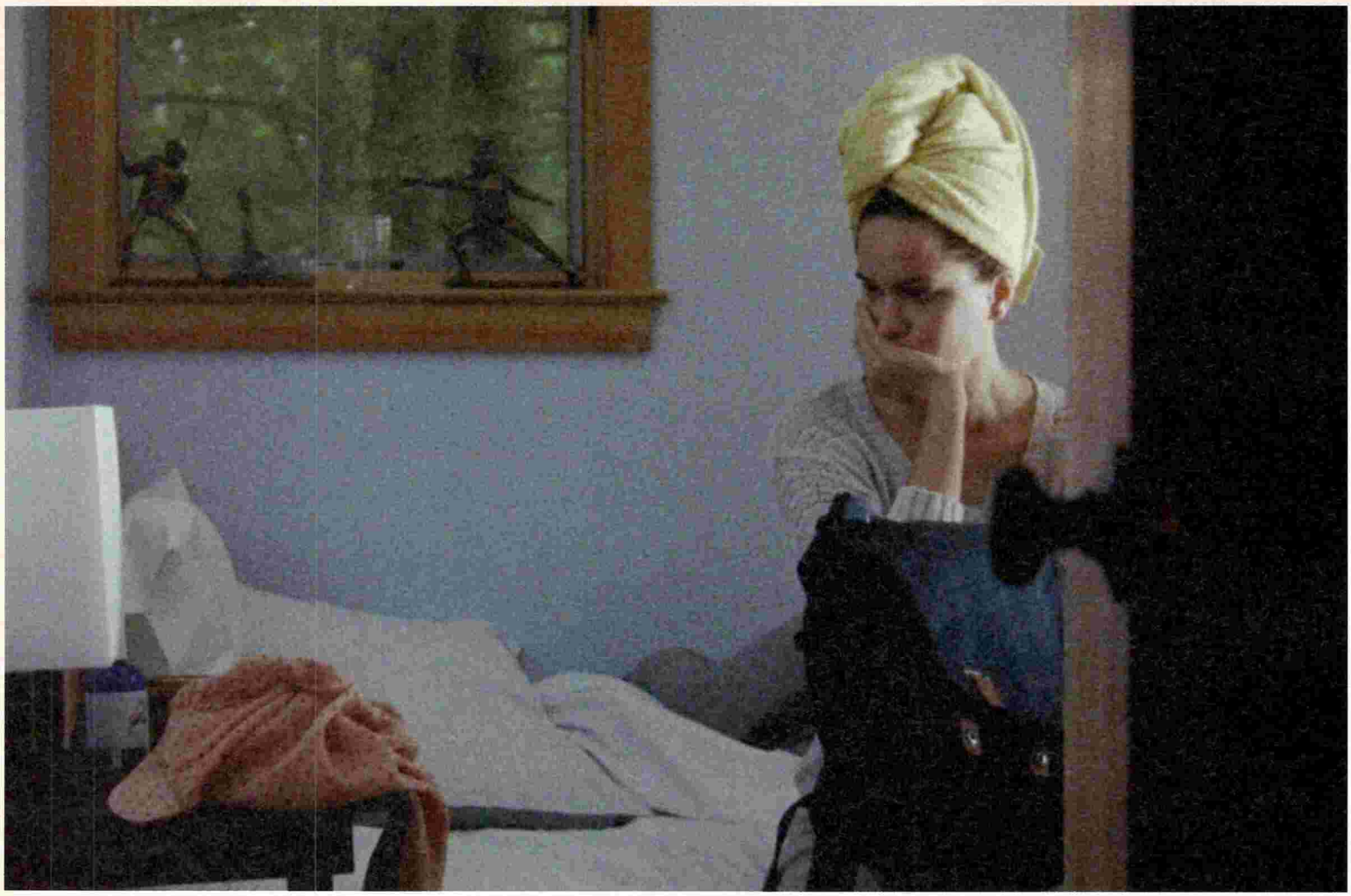
Alex Ross Perry

Ich möchte, dass du meine Traurigkeit kontextualisierst



Opfer nonchalanter Grausamkeit:
Katherine Waterston (linke Seite) und Elisabeth Moss in *Queen Of Earth*

Text Esther Buss **Das Dysfunktionale feiert (nicht immer ganz so) fröhliche Urständ im Kino. Soziale Kompetenzbolzen wie Nerds, Loser und andere Kauze rücken immer weiter ins Scheinwerferlicht, gerne vor einem von neoliberaler Ökonomie und Angstfantasien geprägten Backdrop. Alex Ross Perry fällt dabei mit besonders scharfem Blick sowie einer nonchalanten Grausamkeit auf. Der junge US-Regisseur zeigt in seinen Filmen so schonungslos wie emphatisch auf, was seine Figuren eben nicht outsourcen können: ihr menschliches Versagen.**

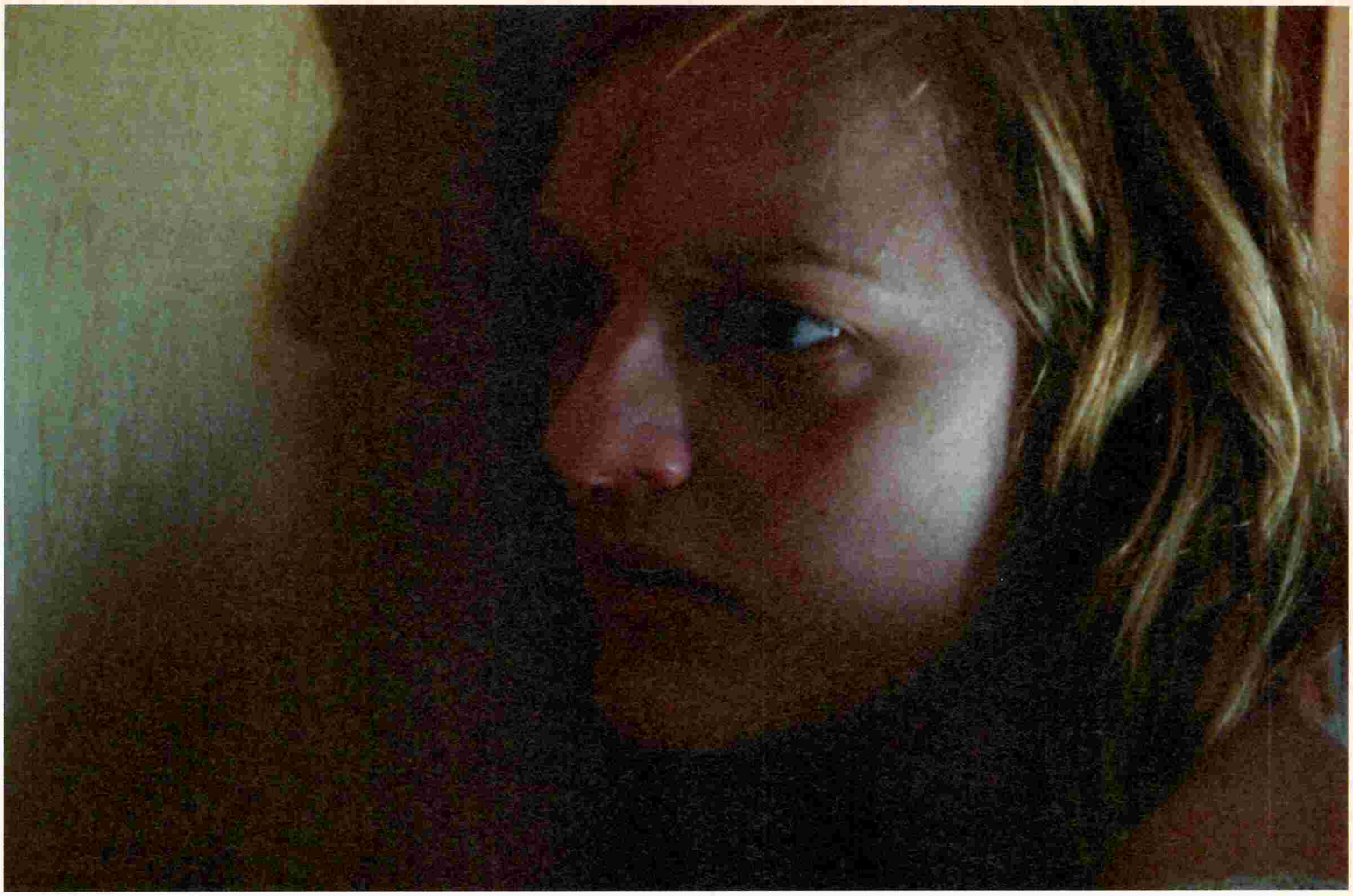


Was *social skills* betrifft, sind die Figuren in den Filmen von Alex Ross Perry ein ziemlicher Totalausfall. Ob aus mutwilliger Boshaftigkeit oder weil die Zensur des Unbewussten gerade mal wieder versagt – sie werfen ihrem jeweiligen Gegenüber – Freundin, Ex-Freundin, Geliebte, Bruder, Schwester – die ärgsten Beleidigungen an den Kopf. Treffsicher zielen sie auf genau die Stellen, die besonders heftig wehtun: künstlerische Ambitionen und ihr Scheitern, finanzielle Abhängigkeiten, die Objektwahl in Liebesbeziehungen und ähnlich Existenzielles.

In *The Color Wheel* (2011), einer unbarmherzigen Komödie, die vom vermurksten Road Trip eines Geschwisterpaars erzählt, entwickelt sich eine Party zu einer Ansammlung von Peinlichkeiten und Gemeinheiten. Die Versuche von J.R. (gespielt von Carlen Altman, zugleich Koautorin des Drehbuchs), die eigene, tatsächlich nicht wirklich vorhandene professionelle Existenz in einem günstigen Licht erscheinen zu lassen, scheitern kläglich. Und der etwas tapsige, von Alex Ross Perry selbst dargestellte Colin weckt durch die Antizipation des eigenen Versagens bei den anderen Gästen die niederträchtigsten Triebe: Einer kippt ihm absichtlich ein Glas Rotwein über das weiße Hemd, ein anderer stellt ihm ein Bein. Der momenthaften Allianz von Bruder und Schwester nach dem Fall auf den harten Boden folgt schon bald der nächste Schlag. Als J.R. ihren Bruder Colin darauf anspricht, dass sie nicht zur Beerdigung einer Tante eingeladen wurde, ätzt er: »Wir haben dich nicht eingeladen, aus Angst, du könntest die Stimmung verderben.«

An der Schärfe und Konturiertheit der Sprache und der beschleunigten Redegeschwindigkeit trennt sich *The Color Wheel* am entschiedensten vom Mumblecore-Subgrenre und seinem eher schlaffen verbalen Grundrauschen, in dem Aggression immer nur im Stadium der Latenz spürbar ist. Überhaupt sind Perrys Filme nie Aufzeichnungsmedium für das, was gerade »irgendwie« passiert, dahergeredet oder wie herumgestikuliert wird. Gesten, Blicke, aber vor allem die Sprache arbeiten wie Seziermesser, mag die mitunter untertourig modulierte Intonation – Perrys Stimme lässt sich als ein sehr gleichmäßiges Leiern beschreiben – noch so viel von Daherknödeln haben.

Alex Ross Perry, Jahrgang 1984, Wahl-New-Yorker, Absolvent eines Filmstudiums an der NYU, Schauspieler und ein waschechter »Cinephiler« – er arbeitete jahrelang in Kim's Video And Music im East Village –, hat mit jedem seiner bisher vier Filme die Darstellung dysfunktionaler sozialer Beziehungen um neue Perspektiven erweitert. (Bedauerlicherweise war in Deutschland keine seiner auf 16mm gedrehten Arbeiten bisher regulär im Kino zu sehen, man findet sie aber gut sichtbar in der Parallelöffentlichkeit der Filmfestivals.) Um Milieuspezifik geht es Perry dabei weniger, auch wenn



seine Figuren – das Pynchon-hafte Debüt *Impolex* von 2009 ausgenommen – einer durchaus als gegenwärtig markierten kreativen Mittelschicht angehören. Und auch wenn die Perry-Figuren allesamt schreckliche Egozentriker sind, spendet ihnen, etwa im Unterschied zu Lena Dunhams obsessiv um sich selbst kreisenden Girls, das Soziale keinerlei Trost. Im Gegenteil. Ihre Mitmenschen und ihr Lebensumfeld machen das Gefühl des Abgetrenntseins umso deutlicher spürbar. »Philip hatte das Gefühl, dass die Stadt ihn ablehnte«, weiß der Off-Erzähler in der New-York-Komödie *Listen Up Philip* (2014) zu berichten. Es bleibt nur die Flucht aufs Land, in die Einsamkeit, der totale Rückzug ins Selbst.

Man kann den unerträglich narzisstischen Schriftsteller Philip Lewis Friedman (Jason Schwarzman) also verstehen, wenn er erst gar nicht als »reale Person« wahrgenommen werden mag, wo ihm das Menschsein doch so große Probleme bereitet. Lieber begibt er sich in die Gesellschaft einer älteren Version seiner selbst: des von ihm bewunderten Autors Ike Zimmerman, der ihn zum Arbeiten in sein abgeschiedenes Landhaus einlädt. Vom kreativen Arbeiten und den damit verbundenen Künstlermythen erzählt der Film dann aber gar nicht. *Listen Up Philip* bleibt auch hier, wie es der appellative Titel andeutet, ein »Beziehungsfilm« im buchstäblichen Sinn. Es geht um Korrelationen: zwischen Figuren, zwischen Figur und Erzählerstimme, Figur und Selbst, zwischen der auktorialen Stimme und der romanhaften Off-Instanz. »Ich möchte, dass du meine Traurigkeit kontextualisierst«, sagt Philip einmal zu seiner Lebensgefährtin, der Fotografin Ashley (Elisabeth Moss). Da der gemeinsame Kontext schon an den Grenzen des eigenen Egos endet, geht auch diese Beziehung vor die Hunde.

Perrys jüngster Film *Queen Of Earth* (2015) setzt an einem vergleichbar zersetzenden Punkt ein. Schon in *Listen Up Philip* gab es nach der Trennung einen interessanten Perspektivwechsel: Der Film verließ Philip, um für eine ganze Weile Ashley zu begleiten. *Queen Of Earth* wiederum folgt konsequent einer gleich doppelt Verlassenen: Catherine, erneut von Elisabeth Moss gespielt. Ihr Vater, ein bekannter Maler, hat sich das Leben genommen, der Freund fast zeitgleich mit ihr Schluss gemacht. Zuflucht findet sie bei ihrer besten Freundin Virginia (Katherine Waterston), in einer abgeschiedenen Hütte am See. Schon den vorangegangenen Sommer war sie dort, hat ungefragt den Freund mitgebracht und Virginia das Glück der Paarsymbiose unter die gerümpfte Nase gehalten. Worauf die zum Abschied sagte: »Vielleicht wird es dir irgendwann auch mal richtig Scheiße gehen, dann werde ich auch nicht für dich da sein, und wir sind quitt.«

Was sich Freundschaft nennt, könnte fast ebenso gut Feindschaft heißen, ein Hochspannungsverhältnis ist es in jedem Fall. Zunächst sind es nur ein messerscharfer Satz, ein

starrer Blick, ein heruntergezogener Mundwinkel zu viel. Als ein Dritter in Form eines Nachbarn in das Beziehungsgefüge tritt – Virginias nachlässig verfolgter *love interest*, aber vor allem eine Spielfigur, mit der sich die Kräfteverhältnisse umsortieren lassen –, breitet sich die Atmosphäre aus Verstörung, Angst und Paranoia immer weiter aus. Was Zuflucht versprach, endet im psychotischen Wachtraum. Verschiedene Ebenen von Zeit und Wirklichkeitswahrnehmung schieben sich ineinander.

Queen Of Earth lässt dabei die Gesichter der beiden Darstellerinnen zu einer Ausstellungsfläche wachsender Destabilisierung werden: Wie bei einer endoskopischen Operation wird jede noch so kleine innere Regung sichtbar nach außen gebracht. Das Gesicht gleicht einem ereignisreichen Bewegungsbild, das sich durch Schatten, Falten, Zucken, Beben und Tränen ständig neu moduliert.

Mit seinen unverhohlenen Reminiszenzen an Roman Polanski – ein beunruhigender Psycho-Score, subjektive Weitwinkelperspektiven, aus dem Nichts gierig nach Catherine greifende Hände – sucht Perry erstmals, und das sehr explizit (oder ambitioniert), die Nähe zum Genrekino. *Queen Of Earth* ist eine Freundschafts- und Persönlichkeitsstudie im Gewand eines Horrorfilms, folgt aber gleichzeitig auch dem Seelenentblößungskino Ingmar Bergmans. Nach dem Wortreichtum der vorangegangenen Filme spricht nun auch die Stille: Bilder des flirrenden Wassers, unheilvoll aufgeladene Dinge, die Enge der Räume, ein stummes Gesicht.

Tatsächlich war der Schritt zur Realitätsverrückung in Perrys Arbeiten schon immer angelegt. So konnte man die grotesken gesellschaftlichen Entgleisungen in *The Color Wheel* auch gut als Verwirklichung sozialer Angstfantasien deuten, als hypothetische *worst case scenarios* in einer Zeit, in der Kommunikationsfähigkeit, Flexibilität und Netzwerkerei zu immer wichtigeren Ressourcen zählen.

Perrys Filme sind sicherlich nicht als zeitdiagnostische Kommentare zu verstehen. Zu grundsätzlich, zu universell werden die Krisen der Figuren verhandelt. Gleichwohl stehen sie in einer Reihe mit gerade in jüngster Zeit extrem gehäuft auftretenden Bearbeitungen dysfunktionaler Beziehungen beziehungsweise Persönlichkeiten in Filmen und TV-Formaten: von den zahlreichen *women under the influence* (etwa die soziale Vereinbarungen permanent überschreitende Amy aus der HBO-Serie *Enlightened*) über die geradezu boomenden Nerd-Milieus und ihre semi-pathologischen Charaktere bis hin zu den erbärmlichen Verliererfiguren in den rüpeligen Punk-Komödien *Ape* und *Buzzard* von Joel Potrykus.

Speziell im US-amerikanischen Independent-Kino gehören Figuren wie der schlechtgelaunte Kauz, der Misanthrop und der Loser gewissermaßen als Deponien jedweder Sozialunverträglichkeiten zu den beliebtesten Motiven. Zum üblicherweise schrulligen Indie-Personal und seiner kalkulierten *likeability* – auch ein vermeintlicher Unsympath wie Llewyn Davis bekam von den Coen-Brüdern eine niedliche Katze als anbiederndes Accessoire verpasst – geht Perry, ebenso wie Potrykus, jedoch entschieden auf Abstand. Und anstatt seine Figuren in die Nischen der Nerd-Kultur mit ihren immer ausdifferenzierteren Neurosen, Ticks und Geschmackspräferenzen abzuschieben, richtet Perry seinen Blick schonungslos, aber auch emphatisch auf das, was sich eben nicht outsourcen lässt: ihr rein menschliches Versagen.

Perrys Figuren »funktionieren« schlecht. Sie leiden an einer fortgeschrittenen Kommunikationsschwäche, mögen sie sich auch noch so ausgiebig mitteilen. In *Queen Of Earth* sitzen Catherine und Virginia in einer minutenlangen Einstellung eng nebeneinander und vertrauen sich vergangene Beziehungskatastrophen an. Die Kamera wandert langsam von einem Gesicht zum anderen, als suchte sie nach einer fehlenden Verbindung. Ein gemeinsamer Kontext entsteht auch hier nicht. Was bleibt, sind zwei voneinander isolierte Monologe, die in den eigenen Raum hineingesprochen werden.

Die Gesichter der Darstellerinnen werden zu einer Ausstellungsfläche wachsender Destabilisierung.

Die Kommunikationsabbrüche und -ausrutscher gehen freilich weit über das Private hinaus. In *Listen Up Philip* verweigert Philip die Pressearbeit für sein Buch, J.R. vergeigt in *The Color Wheel* die Zufallsbegegnung mit einem wichtigen beruflichen Kontakt, Catherine versteckt in *Queen Of Earth* ihre eigenen Talente hinter der Künstlerfigur ihres Vaters. Bei all ihren Defiziten in sozialer Kompetenz lassen sich Perrys Figuren aber weder für Ermächtigungsfantasien gegen die Anforderungen der neoliberalen Ökonomie instrumentalisieren, noch taugen sie als Gegenmodell zum Normativ der funktionierenden (Paar-)Beziehung. Sie sind keine Saboteure und keine Widerständler. Angenehme Menschen sind sie auch nicht. Es geht ihnen nicht gut. Sie verderben die Stimmung. Sie wollen in Ruhe gelassen werden, stiften aber nur Unruhe. Ihre Dysfunktionalität ist schwer zu klassifizieren. Gerade das macht sie so unberechenbar.

QUEEN OF EARTH
USA 2015
REGIE: ALEX ROSS PERRY
MIT ELISABETH MOSS, KATHERINE WATERSTON U. A.

Filmkritiken

DEN MENSCHEN SO FERN

FRANKREICH 2014
REGIE: DANIEL OELHOFFEN
MIT VIGGO MORTENSEN, REDA KATEB U. A.

Es steckt etwas Wunderbares darin, wie viel schon gesagt ist, wenn man einen Film als »Western« bezeichnet. Panoramaaufnahmen von rauen, aber natürlich umso schöneren Landschaften. Konflikte auf Leben und Tod. Sonnengegerbte Männergesichter, die mehr Gefühle verbergen als zeigen. Hinterhalte mit verborgenen Gewehrläufen. Ab und zu ein Lagerfeuer. All das und noch viel mehr bietet der Film *Den Menschen so fern* (Originaltitel: *Loin des hommes*), in dem der französische Regisseur Daniel Oelhoffen eine Art Fusion wagt zwischen einer Kurzgeschichte von Albert Camus und der Groß-Western-Geste eines Anthony Mann. Es zeigt sich, dass beides zusammenpasst wie asiatisches Zitronengras und italienisches Risotto.

Oelhoffen nimmt Camus' Novelle *Der Gast* als Ausgangspunkt: Im Algerien des Jahres 1954 wirft der Krieg seine Schatten voraus. Auf einem abgeschiedenen Felsplateau im Atlasgebirge lebt der Lehrer Daru (Viggo Mortensen) im Gebäude seiner Einraumschule. Sein Frieden wird gestört von französischen Gendarmen, die von ihm verlangen, den in Haft genommenen Araber Mohamed (Reda Kateb) in die nächste Stadt zu bringen, da sie ihren Posten nicht verlassen können. Mohamed hat seinen Cousin getötet und ist geständig, aber Daru zeigt wenig Eifer, sich zum verlängerten Arm des Gesetzes zu machen. Letztendlich bleibt ihm nichts anderes übrig, und genau da setzt Oelhoffens Erweiterung der Camus'schen Existenzialironie an.

Wo Daru in der literarischen Vorlage die Entscheidung Mohamed überlässt (und dann feststellen muss, dass Sichraushalten keine Option ist), schickt Oelhoffen seine Helden gemeinsam auf den Weg. Wie einst Sergio Leones *Zwei glorreiche Halunken* geraten sie zwischen alle Fronten des beginnenden Algerienkriegs. Zwar zeichnet Oelhoffen die Konfliktparteien nach heutigen Maßstäben gewissermaßen politisch korrekt, aber die wunderbare Musik von Nick Cave und Warren Ellis und das herrlich zurückhaltende Spiel von Viggo Mortensen unterstreichen, dass es dem Film mehr um die Kernfrage von Western und Existenzphilosophie gleichermaßen geht: Wann ist ein Mann ein Mann?

Barbara Schweizerhof

ICH SEH ICH SEH

ÖSTERREICH 2014
REGIE: VERONIKA FRANZ & SEVERIN FIALA
MIT SUSANNE WUEST, LUKAS SCHWARZ, ELIAS SCHWARZ U. A.

Der eine Zwilling sucht den anderen. Im Maisfeld, im Wald, am Höhleneingang, im trüben See. In einer Einstellung zerreißt im Off das befreiende Lachen des Wiederfindens, was der Hyperrealismus der Bilder an Bedrohung aufgebaut hat. So fängt das Spielfilmdebüt des österreichischen Autoren- und Regieduos Veronika Franz und Severin Fiala an, das Ulrich Seidl für seine langjährige Mitarbeiterin Franz produzierte. Am Rand des Maisfelds steht eine Villa, deren zahllose Jalousien wie Dominosteine fallen, als die von Susanne Wuest gespielte Mutter der elfjährigen Zwillinge nach einer Gesichtsoperation mit einbandagiertem Gesicht und ungekannter Strenge nach Hause zurückkehrt.

Lukas und Elias sind fortan einer scheinbar Fremden ausgeliefert, die sich als ihre Mutter ausgibt und alles dafür tut, ihr kollektives Ich zu brechen. Der flirrende Sommer im niederösterreichischen Waldviertel wird zur Falle, Traumallegorien türmen sich auf zum Alp, die Apokalypse naht: Die Felder brennen, das nahe Dorf stirbt aus, nur ein Irrer ist noch da und ruft Unverständliches. Was dann folgt in *Ich seh ich seh*, ist konkrete,

drängende Gewalt. »Zeig uns das Muttermal!«, fordern die Zwillinge, um die Identität der Mutter festzustellen, und es graust einem vor der plötzlichen Konkretion dieser Sprache. Darin ist *Ich seh ich seh* den frühen Filmen Michael Hanekes verwandt. Die Bilder sind alles, was der Fall ist, sie tragen ihre Interpretierbarkeit in sich und ihre Kadrage zur Schau. Die Söhne spielen mit der Mutter Wer bin ich? und kleben ihr ein Post-it mit der Aufschrift »Mama« auf die Stirn. »Lebe ich noch?«, fragt diese. Und schließlich: »Kenne ich diese Person überhaupt?«

Haneke sprach einst von der Vergletscherung der Gefühle. Franz und Fiala spielen das Kino narrativer aus, ihr Film zerfällt in eine Exposition, die unerbittlich zur Erfüllung drängt, und eine Revision, von einer knappen Medienkritik umrahmt. Die Erzählung ist geradlinig und reduziert auf die Enthemmung eigener Aggressionen ausgerichtet. Die Elfjährigen bohren sich einen Tunnel in die Urangst des Ausgeschlossenseins. Dort bedeutet Gewalt Befreiung, und der Einsatz soll der höchste sein, soll die eigene Identität retten in der Bewahrung der Vergangenheit. Die eigene Geschichte aber wird umgeschrieben – und das ist der wahre Horror. Das ist die Wirklichkeit.

Irene Rudolf

TAXI TEHERAN

IRAN 2015
REGIE: JAFAR PANAHI
MIT JAFAR PANAHI, HANA SAEIDI U. A.

Stellen wir uns vor: Der 2010 mit einem 20-jährigen Arbeits- sowie mit einem Ausreiseverbot belegte iranische Filmemacher Jafar Panahi muss jetzt tatsächlich sein Geld als Taxifahrer verdienen. Während er durch Teheran kutschiert, steigen verschiedene Fahrgäste ein, es entspinnen sich Unterhaltungen: über das Für und Wider der Todesstrafe für Diebe, über den Schwarzhandel mit Raubkopien verbotener Filme, über die Diskriminierung von Frauen. Panahis Taxi wird nacheinander zum Schauplatz für einen Krimi, ein Drama, einen Thriller, eine Komödie.

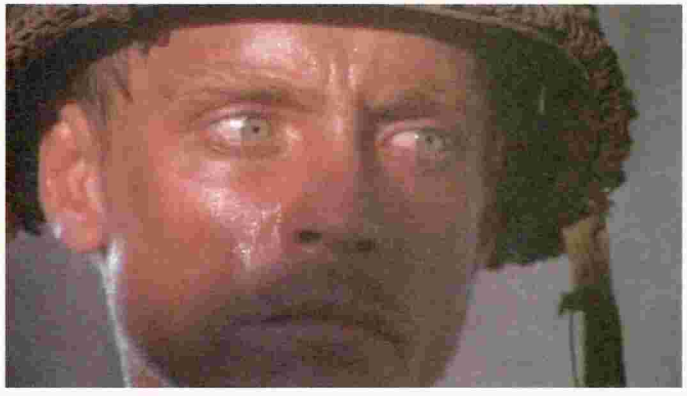
Ein Mann, der nach einem Motorradunfall blutend ins Taxi geschleift wird, will unbedingt sein Testament machen, damit seine Brüder seiner Frau nicht das Erbe streitig machen können. Eine Menschenrechtsanwältin erzählt von einer Klientin, die wie die Heldin von Panahis Film *Offside* ein Fußballspiel besuchen wollte. Die Nichte des Regisseurs soll im Rahmen eines Schulprojekts einen Film drehen und hadert mit der Absurdität des ihr auferlegten staatlichen Regelwerks. Es passieren also lauter Dinge, die auf die Missstände im Iran anspielen und die Situation Panahis reflektieren. Dabei wird das Taxi zu einer Blase der Freiheit, in der alles möglich scheint. Oder doch nicht? Ist das nur ein gewieftes Arrangement des Regisseurs? Sind die Fahrgäste in Wirklichkeit Schauspieler, die ihre Existenz riskieren?

Die letzten Filme, die Panahi aus seinem Heimatland schmuggeln konnte, *This Is Not A Film* und *Closed Curtain*, illustrierten vor allem den beklemmenden Zustand der Gefangenschaft. Im Vergleich dazu ist *Taxi Teheran* sehr viel freier und frecher, ein vitaler Akt des Widerstands. Sicher, Panahi musste heimlich drehen, mit einer auf dem Armaturenbrett befestigten Minikamera. Doch statt sich hinter verschlossenen Türen zu verstecken, drängt Panahi jetzt ans Licht des Tages, statt von Starre erzählt er von Bewegung, mit viel subversivem Witz und ironischen Brechungen. So wie in den Filmen seines Landsmannes Abbas Kiarostami erlebt man auch hier den iranischen Alltag im Vorüberfahren, en passant wird man Zeuge der hanebüchenen Restriktionen, sieht aber auch, wie diese an jeder Straßenecke unterwandert werden. Der Regisseur, dem man da bei der Arbeit zuschaut, wirkt jedenfalls gar nicht verbittert oder gebrochen, sondern ziemlich gelassen, nur ein wenig nachdenklich. Er hat ein weises Lächeln auf den Lippen und ein kämpferisches Funkeln in den Augen.

Anke Sterneborg

The Big Red One

SAMUEL FULLER
1980



»May 1945 Czechoslovakia«, lautet ein Insert gegen Filmende. US-Soldaten stürmen ein KZ. Sie öffnen eine Barackentür: Schuss-Gegenschuss zwischen jungen GI-Gesichtern und Häftlingen, von denen nur schwarz umrandete Augen ins Bild kommen. Auf einem Schornstein ist ein Schild zu lesen: »Attention Zone Interdite«, »Verboden Tœgang« sowie Aufschriften in Polnisch, Tschechisch, Ungarisch und Jiddisch. Nur auf Deutsch steht da nicht »Betreten verboten«, sondern »Verboten Juden«. Ein GI, der aussieht wie Luke Skywalker, öffnet einen Ofen des Krematoriums, darin Totenschädel und Knochen in Asche. Er öffnet einen anderen Ofen, darin liegt ein deutscher Soldat, Maschinenpistole im Anschlag, aber mit leerem Magazin. Der GI schießt auf den Deutschen, immer wieder. Blick auf sein verkrampftes Gesicht, vom Ofen aus gesehen. »I think you got him«, sagt sein Sergeant. Er schießt weiter. Dann noch einmal: das rätselhafte Schild »Verboten Juden«.

TEXT Drehli Robnik

Samuel Fullers *The Big Red One* aus dem Jahr 1980 ist eine filmische Schilderung. Das Schornstein*schild* gilt es *buchstäblich* zu lesen. Geschildert wird der Weg von fünf US-Soldaten der First Infantry Division, die ein Rotstrich-Logo und den Beinamen The Big Red One trägt. Sie befreien Europa vom (Ur-)Opa, also Westeuropa von meinen Opas, deren Frauen und ihren Millionen Verbündeten: von den Nazis. Fuller war als GI und erfahrener Reporter und Hollywood-Drehbuchautor den ganzen Weg über dabei: Nordafrika 1942, Sizilien 1943, Omaha Beach, Belgien 1944, Befreiung des Lagers Falkenau in der heutigen Tschechischen Republik am 7. Mai 1945.

The Big Red One ist eine Roadmovie-Autobiografie als Schilderung – nicht als Repräsentation (die fragile Kunst klassischer Hollywood-Kriegsfilme), auch nicht als sinnliche Immersion ins Überwältigende des Krieges (wofür die Omaha-Beach-Szene aus

Saving Private Ryan oder neueres Kriegs-Eventkino steht). Die Schilderung geschieht mittels Schild: Das Schild zeigt an, der Schild überdeckt. Fullers Schild tut beides. Seine Filme sind voller Poster, Tafeln, Schlagzeilen, Logos. Diese sind bei ihm ein eigensinniger Bildtyp, parallel zu seinem anderen Hauptbildtyp, dem Gesicht. Das reicht von seinem Western-Regiedebüt 1949 bis zum Quasi-Gesicht des auf Rassenhass programmierten Hundes in *White Dog*, 1982, seinem Film nach *The Big Red One*; dazwischen all die (Ex-) *dogfaces*, so das Slangwort für US-Soldaten, in Fullers weirden politischen Low-Budget-Actiondramen. Gesicht und Schild: Beide sind Ausdruck und Überdeckung zugleich.

Ein *production shot* zu *The Big Red One* zeigt prominent das müde Gesicht von Lee Marvin als Sergeant der kleinen Gruppe vor Mussolinis riesiger Faschistenfratze an einer sizilianischen Hauswand. Sizilien ist ausgiebig beschildert, ebenso Deutschland: Fuller tritt in einem Cameo mit Kamera auf, als Kriegsreporter, der eine Reihe von *dogfaces* abschwenkt, hinter ihnen ein großes Schriftband mit Hitler-Zitat. Kurz darauf stellt sich ihnen der Volkssturrrm in den Weg: Greise mit Hut, Mantel und rollendem R. Alle halten dieselbe Tafel hoch: Im Layout eines *Spiegel*-Titels der Siebzigerjahre zeigt sie den Reichskanzler und die Aufschrift »Unsere letzte Hoffnung HITLER«. Nach einem Warnschuss geben die Nazi-Schild-Bürger den Weg frei.

Die Szene, die mehr von einer Protestdemo im Regietheater hat als von *combat movie*, fehlte in der verstümmelten Erstversion von *The Big Red One*. Dass Mark Hamill, damals als Luke Skywalker weltberühmt, den Ich-Erzähler-GI spielt, ist markant: Zur Zeit der Formierung des Blockbuster-Systems, etwa mit *Star Wars*, wurde Fullers Film zum Flop. Doch er heißt nicht umsonst *The BIG Red One*: Er zeigt haltlos Größe, auch in Relation zum Budget; Ausstattungsrealismus ist, zumal in all dem Ausdrucksexzess des Films, kein Kriterium. Fuller, der mit *The Steel Helmet* oder *Merrill's Marauders* erfolgreiche Kriegsfilme (Schauplatz Korea beziehungsweise Burma) gedreht hatte, plante *The Big Red One* ab 1960, drehte ihn schließlich billig in Israel und Irland. 2004 erschien eine Rekonstruktion des Films: 50 Minuten und 15 Szenen länger, enthält sie auch den Parallelplot um einen deutschen Elitesoldaten namens Schröder. Ihn spielt der spätere *Bergdoktor* Siegfried Rauch.

Wo Rauch ist, ist auch Schornstein. Er gehört zum Krematorium des Lagers, das die Big Red One befreit. Fuller inszeniert das als Actionszene mit Momenten von Schockstarre und ohnmächtig-repetitivem Leerlauf (Hamills »Schuss in den Ofen«) und mit der rätselhaften Inschrift auf dem Schornsteinschild. Wie am Ende von *Citizen Kane* das Schild »No Trespassing« auf einem Zaun, dahinter ein Schornstein, durch den sich ein Leben in Rauch auflöst, ist auch diese Inschrift eine Lektüreanleitung, quasi retroaktiv: Sie hat auf unsere heutige Praxis gewartet, Bilder detailverliebt per Pausetaste zu scannen.

»Verboten Juden« – in historistischer Sicht purer Nonsens, ist die Aufschrift für eine historische, politisch-realistische Sicht der Dinge reiner Sinn. Zwischen zwei Lagerbefreiungen, der von 1945, die Fuller auf 16mm privat filmte, und der neu inszenierten von 1980, hallt Sinn nach und vor. Mit einer ethischen Geste, die ein langwährendes soziokulturelles Schweigegebot zu ihrer eigenen Sache macht, stellt sich das Kino dieses großen jüdisch-amerikanischen Regisseurs ins Zeichen von »Verboten Juden«. In einigen Fuller-Filmen, so 1959 in der Nürnberger-Prozesse-Film-im-Film-Szene des Befreiungs-/Besatzungs-Thrillers *Verboten!* – der heißt echt so, und Paul Anka singt den Titelsong –, sind jüdische Opfer im Auflisten von Herkunftsländern und Religionen der von den Nazis Ermordeten versteckt: »Lutherans, Protestants, Jews …« Vor allem aber verbietet sich Fuller, einen positiven Identitätsort zu beziehen, praktiziert in den Fünfziger- und Sechzigerjahren ein vordergründig antikommunistisches Actionkino, das aber vom Kommunismus fasziniert ist. Gegnerschaft mündet in ein Gebot: US-Heroismus darf nur im Modus von US-Selbstkritik an weißem Rassismus und Kolonialismus in Erscheinung treten.

Samuel Fullers Kino ist, so Thomas Elsaesser, besessen von der Intimität mit dem Feind. Es beginnt mit der *One*, der roten Feind-Wund-Inschrift der Selbstkritik, heimgesucht vom unstillbaren Anspruch einer symbolischen Ordnung des kommunistischen großen anderen: *The Big RED One.*

THE BIG RED ONE
USA 1980
REGIE: SAMUEL FULLER
MIT LEE MARVIN, MARK HAMILL, ROBERT CARRADINE,
SIEGFRIED RAUCH, STÉPHANE AUDRAN U. A.

Text Kerstin Grether **Clara Drechsler wollte ihr Hühnersuppe kochen, Diedrich Diederichsens *Sexbeat* half bei der Selbstbehauptung in der Kleinstadtschule: In der Adoleszenz unserer Autorin nahm SPEX eine ähnliche Rolle ein wie jener Demian aus Hermann Hesses gleichnamigem Roman. Eine literarische Rückbetrachtung.**

Der Vogel muss aus dem Ei

Neulich habe ich Hermann Hesses berühmte Erzählung *Demian – die Geschichte einer Jugend* entdeckt. So ein schönes, verblüffend androgynes Buch habe ich lange nicht mehr gelesen. Obwohl es vor ziemlich genau 100 Jahren geschrieben wurde und damals strengere Moralvorstellungen herrschten, identifizierte ich mich sofort mit dem Abenteuer suchenden Protagonisten Emil Sinclair bei seinem Versuch, die gefährlichen Schönheiten des Daseins zu erkunden. Dabei steht ihm ein intelligenter, erwachsener Freund zur Seite. Ich fragte mich, ob ich in meiner Jugend auch einen Demian hatte, der sein Licht durch das Dunkel meiner ewig taumelnden Existenz schickte, mein Schicksal mitbestimmte. Denn ich kann der romantischen Idee Emil Sinclairs etwas abgewinnen, dass man nur zu sich selbst findet, wenn man sich in einem anderen sucht.

Ja, wer waren eigentlich der Demian, die Demiane meiner Jugend? Es müsste ein unverschämt selbstsicherer Mensch gewesen sein. So eine Mischung aus Dämon und erwachsenem Seelenverwandten. Einer, der den Autoritäten seiner Zeit die Stirn bot und darüber selbst zu einer Autorität im Selber-Denken, Fühlen und Träumen geworden war. Weil er auf all die großen Menschheitsfragen eine Antwort hatte, und wenn es nur die war, dass die Antworten der Herde beknackt sind: »Uns schien jedes Bekenntnis, jede Heilslehre schon im Voraus tot und nutzlos. Und wir empfanden einzig das als Schicksal: dass jeder von uns so ganz er selbst werde«, berichtet Sinclair über das kleine Grüppchen andersdenkender und anderslebender Zeitkritiker, das schließlich seinen Weg kreuzte.

Es ist schon praktisch, wenn die Eltern sich scheiden lassen, wenn man gerade in die Pubertät kommt. Ich verließ die dunkle Idylle meiner Kindheit mitsamt ihren lieblichen Himbeersträuchern und zog mit meiner Mutter und meiner Schwester vom Dorf in die Kleinstadt. Aber auch auf der neuen Schule gab es wieder nur Konservative und Ökos. Ich nannte sie der Einfachheit halber alle Nazis und Spießer. Aber das änderte nichts an dem fröhlich-irrealen Gefühl von Freiheit, das mich in Bewegung setzte. Denn die Bürde des Besitzes war von mir gefallen, der ganze falsche Plunder meiner unheilen Kindheitswelt einfach weg! Statt einer protzigen Einbauküche hatte der 24-jährige Freund meiner 42-jährigen Mutter uns Bauernschränke gebaut und bunt angemalt. Statt Familiencouch gab es Korbmöbel und Ledersessel. Jetzt wollte ich nur noch mit der Wahrheit schlafen. Ich fühlte mich wie in einem Madonna-Video. Oberflächlich, aber *deep*.

Den Refrain von Hesses *Demian* kannte ich da freilich schon: »Der Vogel kämpft sich aus dem Ei. Das Ei ist die Welt. Wer geboren werden will, muss eine Welt zerstören.« Dieser Leitspruch war an die Ökos gefallen. Vielleicht auch an die Rechten. Auf jeden Fall aber an die bürgerliche Kulturbetriebsscheiße. Ich sehnte mich nach neuen Schriftstellern und Geistern, nach neuen literarischen Refrains, die meine Welt erschüttern konnten. Das Schicksal meinte es gut mit mir. Meine Welt *war* schon zerstört. Und Scherben bringen Glück! Der Bahnhof war näher gerückt. Das neue Städtchen lag nur eine Viertelstunde von echten Großstädten entfernt.

In dem Örtchen selbst gab es nur eine kleine, saubere Disco mit Gummibäumen und Engtanzrunde. Aber irgendwann bekam meine Schwester Lokalverbot wegen »Knutschens auf der Toilette« und wir fuhren immer häufiger zu Konzerten in die Underground-Clubs der Umgebung.

Ich hatte aufgehört, mein Glück an das der Herde zu binden, und angefangen, nur noch meine eigenen Träume für wahr zu halten – auch wenn so ein Traum einem viel abverlangt, weil er sich erst in der Zukunft zu einem vollständigen Bild zusammensetzen lässt. Meist saß ich allein im Kaminzimmer, einem Kellergewölbe, das nur Feuer und Stein war, und träumte mich irgendwo hin, wo es außen hässlich und innen schön war: Punk, Hardcore-Metal, New Wave, HipHop, der Underground. Das war Musik, fernab von der erlaubten Welt der Charts. Es gab da eine Zeitschrift, die hieß SPEX. Die hatte ich am Bahnhof entdeckt, die kam jetzt jeden Monat zu mir ins Kaminzimmer. Mit wachen Augen starrte ich in das Feuer und malte mir die Boheme à la SPEX aus. SPEX war voll von angeberischen und zickzackigen Wahrheiten über die Zeit, in der wir lebten. Man schrieb in einem Wirrwarr aus ganz einfachen, frechen Sätzen und dann wieder so hochgestochen, dass ich es beim besten Willen nicht verstehen konnte. Aber so musste der Sound einer neuen Zeit wohl klingen, fühlte ich mehr, als dass ich es dachte. Das Ding trug ja den Untertitel »Musik zur Zeit«. Ich hatte schon in meiner Kindheit allerlei Musik- und Teenie-Zeitschriften gelesen, aber die waren alle aus der grässlichen hellen Welt. SPEX hingegen berichtete aus der schönen kaputten Welt. Sie war Anti-Öko, antinationalistisch und Anti-BWL-Spießer. Ein punkiges Boogie Wonderland!

Die SPEX-Propheten wie Clara Drechsler und ein komischer Vogel, der wohl Diedrich Diederichsen hieß, waren wahrscheinlich *Sozialisten*, wenn nicht gar *Kommunisten*. Sie spotteten gegen eine *herrschende Klasse,* anstatt gegen Kleinbürgermädchen, die die falsche Musik hörten, wie die anderen Musikzeitschriften. Plötzlich entdeckte ich in unserem Kleinstadtbahnhofskiosk sogar ganze Bücher aus diesem Spirit heraus: Kathy Acker, Julie Burchill, Rainald Goetz. Diederichsen träumte von etwas so Widersprüchlichem wie einem »einigermaßen organisierten Bohemia-Leben«. Die dunkle und die helle Welt in einem! Im Nachwort seines Buches *Sexbeat* schrieb er: »Ich mag weder die, die sagen, sie gehörten keiner Schule oder Partei an, noch habe ich je Spaß daran gehabt, in der Terminologie einer Schule oder Partei zu denken.«

Und als mein Kunstlehrer mich dabei erwischte, wie ich unter dem Schultisch in dem feuerroten Buch blätterte, las er laut ein paar Sätze daraus vor und empörte sich über die unfassbaren Unverschämtheiten dieses Autors, den er gar nicht einzuordnen vermochte. Das war wohl das Beste daran! SPEX kam wie eine komplette Geheimgesellschaft auf mich zu. Und die kleinen Jungs und Mädchen in der Klasse, denen ich mich auf einmal unendlich überlegen fühlte, kicherten nur dumm herum, weil das Buch das Wort »Sex« im Titel trug. (Mein eigenes Geschichtenbuch aus der Boheme nannte ich später, in Anlehnung daran, *Zungenkuss.*) »In Bohemia gibt es nur 814 Charaktere, die sich ad nauseam wiederholen.« Da half nur eins: nach der 10. Klasse Köfferchen packen und ab nach Köln zur Bohemia!

Einmal rief ich Clara Drechsler an, in einem Anflug von manisch-depressivem Irresein. Ich war mittlerweile schon so gut wie befreundet mit diesem androgynen Fabelwesen meiner Sehnsucht. Sie checkte, was mit mir los war, und versprach, mir eine Hühnerbrühe zu kochen. »Denn das hilft oft schon, ein warmes Süppchen auf leeren Magen«, sagte sie am Telefon in ihrer unnachahmlich großzügigen und zugleich strengen Clara-Art. In meiner Aufregung hatte ich vergessen, sie nach ihrer Adresse zu fragen. Aber als ich dann im Taxi saß, spuckte mein psychedelisch arbeitendes Hirn trotzdem die Antwort aus. Denn die Drechslerin hatte ja selbst einmal in einem Anthologiebeitrag ihre Straße und Hausnummer verraten! Ich kam trotzdem nicht an. Denn wie Emil Sinclair war ich noch nicht lange genug um ihr Haus gestreift, um schon eintreten zu können und etwas so Profan-Besonderes wie eine Hühnersuppe mit ihr zu essen.

Als man mir Jahre später, mittlerweile hatte ich Abitur, einen von drei wertvollen Haustürschlüsseln zur SPEX-Redaktion aushändigte, hatte ich die Ehre, über zwölf Kulturseiten pro Monat zu bestimmen. Und ich hatte tatsächlich alle 814 Charaktere der Boheme kennen, hassen und bisweilen sogar lieben gelernt. Nichts erleichterte mich so sehr, wie den teuren Schlüssel zur heiligen SPEX in meiner Jeansjacke zu wissen. Das »Weiter«, von dem in *Sexbeat* so viel die Rede war, selbst in die Hand zu nehmen.

Nach ein paar tollen Jahren als Redakteurin ist mir aber der Schlüssel abhanden gekommen … Ich glaube fast, er ist mir in einer winddurchbrausten, kriegerischen Nacht in den Gulli vor dem Redaktionsgebäude der Aachener Str. 40–44 gefallen. Wie ein Stern, der vom Himmel in einen schwarzen See stürzt. Oder hatte ich ihn absichtlich da hineinplumpsen lassen? Wollte mein Unbewusstes etwa diese verhexte und mächtige Instanz, zu der SPEX für mich geworden war, zu der *ich selbst* geworden war, kurzerhand wieder loswerden? Bald darauf kündigte ich meinen Job. SPEX, mein Demian! Fast so etwas wie eine zweite Kindheit hatte ich mit ihr durchlebt. Und nun? Ein neuer Rausch sollte kommen! Der Vogel musste sich mal wieder aus dem Ei kämpfen. »Aber wenn ich manchmal den Schlüssel finde und ganz in mich selbst hinuntersteige, da wo im dunklen Spiegel die Schicksalsbilder schlummern, dann brauche ich mich nur über den schwarzen Spiegel zu neigen und sehe mein eigenes Bild, das nun ganz Demian gleicht.«

Ich fühlte mich wie in einem Madonna-Video. Oberflächlich, aber deep.

Kerstin Grether ist Schriftstellerin, Sängerin/Songwriterin und Journalistin und war Kulturredakteurin bei SPEX von 1994 bis 1997. Sie hat die Romane *Zuckerbabys* (Ventil, Suhrkamp) und *An einem Tag für rote Schuhe* (Ventil) geschrieben und arbeitet zurzeit am neuen Album ihrer Band Doctorella, *Hier tagt die Boheme*.

Plötzlich Erfolgsautor

Mein Literaturverständnis damals und heute

Text Joachim Lottmann **Der Schriftsteller Joachim Lottmann über seine Erfahrungen im deutschen Literaturbetrieb, über tatsächliche und angedrohte Schläge, die frühen Tage von SPEX und die gegenseitig befruchtende Allianz von *new journalism* und Popliteratur.**

Sibylle Berg hat mir in diesen Tagen beim Chatten dazu geraten, nicht über Freunde oder Bekannte zu schreiben. Ich schrieb zurück: »Warum?«, und sie: »Weil man private Dinge nicht öffentlich machen sollte.« Das war und ist das gesamte Problem der Popliteratur. Nicht über Freunde zu schreiben bedeutet, alles Interessante im Leben den Lesern vorzuenthalten. Es doch zu tun, bedeutet Ärger ohne Ende. Ich habe ein ganzes langes Leben mit diesem Ärger zugebracht. Vielleicht sollte ich Bilanz ziehen.

Zunächst ein wichtiger Gedanke. Autoren, die sich an Sibylles Rat halten, tun dies nicht aus Rücksichtnahme gegenüber ihren Freunden und Bekannten, sondern aus Feigheit und Eigennutz. Sie haben einfach keine Lust auf die Prügel. Noch mehr haben sie keine Lust auf materielle Einbußen. Schließlich darf nur der an die unmoralisch fetten Fleischtöpfe der Subventionsliteratur, der niemals Ross und Reiter nennt. Der niemals seinen Mitmenschen den Spiegel vorhält. Also, jetzt einmal vergröbernd gesprochen. Natürlich ist die Lage komplizierter. Zumindest bei Sibylle dürfte keine Feigheit im Spiel sein. Sie schreibt so gnadenlos und radikal – das lange verbrauchte Adjektiv »ätzend« könnte hier noch einmal verwendet werden –, dass sich viele beleidigt fühlen, auch ohne genannt worden zu sein.

Aber ich will nicht weiter mit Theorien langweilen. Es gäbe ja für jede These unendlich viele Ausnahmen. Warum zum Beispiel wurde Proust nicht gelyncht, obwohl er Hunderte von realen Personen beschrieben hat? Nein, ich will lieber Geschichten erzählen, Geschichten der Popliteratur, von ihrem Beginn und von heute.

Was war anders, am Beginn? Und welchen Anteil hatte SPEX an der Geburt der deutschen Popliteratur? Einen entscheidenden. Anders war der Grad der Anonymisierung. Ich konnte nie meine eigenen »Bücher« lesen, und so übernahm Diedrich Diederichsen

Diedrich Diederichsen sorgte dafür, dass Freunde wie [redacted] und [redacted], [redacted] und [redacted] im Debütroman *Mai, Juni, Juli* nicht mehr erkennbar waren.

diese Aufgabe. Er sorgte dafür, dass Freunde wie Markus und Albert Oehlen, Werner Büttner, Dorothee Berghaus und Svenja Rosa im Debütroman *Mai, Juni, Juli* nicht mehr erkennbar waren. Einige andere schon, etwa Martin Kippenberger und mein Verleger Helge Malchow. Zum ersten Mal machte ich damals diese Erfahrung, die dann mein ganzes weiteres Leben vergällen sollte, nämlich die, dass sich Leute in dem Roman wiedererkannten und mich dafür hassten. Da war zum Beispiel ein Freund von mir, der im selben Haus wohnte, der alte Herr Hummel. Ich hatte dermaßen liebenswürdig über ihn geschrieben, dass ich dachte, er würde sich über das literarische Denkmal freuen, also ließ ich den Klarnamen stehen. Als ich erfuhr, dass er mich dafür zusammenschlagen wollte, versuchte ich herauszubekommen, *was* ihn gestört hatte. Es gelang mir nicht, und das war symptomatisch für die folgenden Jahrzehnte. Es war mir nie möglich, den genauen Grund für die ausbrechende Enttäuschung zu erahnen. Wenn ich direkt danach fragte, bekam ich oft die wütende Antwort: »Das weißt du ganz genau!« Es musste sich stets um den wunden Punkt der Person gehandelt haben, den blinden Fleck, eine besondere Stelle im Unterbewusstsein, ein Trauma. Es konnte passieren, dass jemand tödlich getroffen war, weil ich geschrieben hatte, seine Jeans sei verbeult gewesen. So geschah es bei Kathrin Passig. Die Passagen über ihre sadomasochistischen Schriften hatten sie dagegen, anders als von mir erwartet, nicht gestört. Böse ist sie mir noch heute. Werde ich das je verstehen?

Jahrzehnte später, man könnte sagen, in einem späteren Jahrhundert, traf ich den alten Herrn Hummel zufällig an der Alster in Hamburg wieder. Ich wollte ihm die Hand geben, aber er bebte vor Zorn. Meine Hand verhungerte in der Luft, seine war in der Hosentasche zur Faust geballt. Nur seine Frau, die neben ihm stand, verhinderte eine Schlägerei. Aber es gibt noch üblere Beispiele.

25 Jahre nach *Mai, Juni, Juli* holte mich ein muskelbepackter junger Typ mit einem krachenden Kinnhaken von den Beinen, weil seine Freundin ihm gerade erzählt hatte, ich hätte negativ über ihren Vater geschrieben. Das stimmte zwar nicht, aber die Aktion fand trotzdem das Wohlwollen aller Beteiligten und Zeugen. Denn es hätte ja wahr sein können, das konnte der tapfere Ritter, der die Ehre der Familie seiner Freundin verteidigte, nicht wissen. Die Tat an sich war schön, auch wenn der Grund ein Missverständnis war, urteilte die bei einer Geburtstagsfeier versammelte Freundesschar. Selbst Maxim Biller, der ebenfalls zugeschaut hatte, schlug sich auf die Seite des vermeintlichen Helden, und das, obwohl ich Maxim während seines *Esra*-Prozesses mit drei programmatischen Essays gegen seine Peiniger verteidigt hatte. Das waren ebenfalls Leute, die sich »wiedererkannt« glaubten in seinem Roman und ihn deshalb verbieten ließen. Das heißt: Biller und ich kämpften an derselben Front, eigentlich. Und tun das noch heute, denn irgendwann hörte der Schläger auf, mit seiner famosen Anti-Lottmann-Tat zu prahlen, und auch Maxim verzieh mir. Heute legt er wohlwollendes Schweigen über den Abend.

Halten wir fest: Ein Pop-Autor muss immer damit rechnen, etwas »in die Fresse zu kriegen« (Sophie von Gayl) und dass das alle total gerecht und überfällig finden. »Da kriegt er zurück, was er anderen angetan hat«, urteilt zuverlässig Volkes Stimme. Es liegt daher nahe, sich zu überlegen, wie man das vielleicht *doch* verhindern kann. Meine Versuche sahen folgendermaßen aus:

Erstens: Anbindung an eine Zeitschrift, einen Freundeskreis, eine politische Richtung. Das war die SPEX-Lösung. Ich hatte starke Freunde, die mich verteidigten. Hinzu kam, dass SPEX massiv Werbung für mein erstes Buch machte. Ein ganzes Jahr lang war in jeder Ausgabe eine ganzseitige Anzeige dafür geschaltet. Man konnte das Buch über SPEX beziehen, was tausende Landbewohner, die noch nie eine Buchhandlung von innen gesehen hatten, auch taten. Ich schrieb damals regelmäßig für das Blatt, Reportagen mit Dirk Scheuring, eine Kolumne – es war eine wunderbare Zeit. Eben meine Jugend. Auch Clara Drechsler hatte ich geliebt und bewundert – und von ihr gelernt. Sie war 19 Jahre alt und umwerfend. Erst jetzt fällt mir auf, dass die heute unvorstellbar autoritäre Art, mit der sie vorging, jegliche Emanzipation, die von ihr ausging, über den Haufen warf.

Zweitens: der Schreibverzicht. In den Neunzigerjahren habe ich lange Zeit nicht geschrieben und war darauf sehr stolz. Einmal verbrachte ich ein ganzes Jahr im Bundestag und schrieb zwar darüber ein hübsches Buch (*Ganz oben*), ließ es aber in der Schublade. Endlich war ich ein anständiger Mitbürger geworden – Büroleiter eines CDU-Abgeordneten.

Drittens: das Ausdenken. In dem Roman *Endlich Kokain* habe ich nur noch vereinzelt reale Personen vorkommen lassen. Die meisten Figuren waren Fantasieprodukte, und zwar nicht meiner Fantasie, sondern der von Freunden. Einmal die Woche traf ich mich mit ihnen und ließ sie herumspinnen. Zu meinem Erstaunen können andere Menschen das. Ich nicht. Ich habe dann einfach alles mitgeschrieben, auf meinem Notizblock, und später in den Computer gehauen. Das Ergebnis war der erste echte Bestseller in meiner 30-jährigen Schreibpraxis. Plötzlich war ich nicht mehr der Autor Joachim Lottmann, sondern der *Erfolgsautor* Joachim Lottmann.

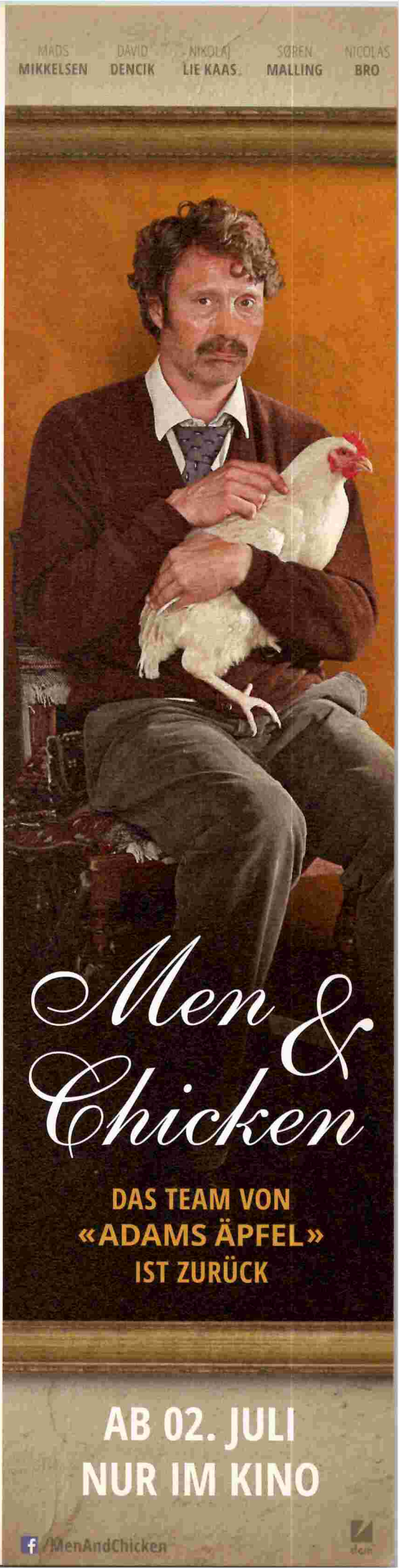
Ich hätte nun einfach so weitermachen können. Dann wären auch früher oder später DIE PREISE gekommen. Deutscher Buchpreis, Döblinpreis, Bachmannpreis, Kleistpreis, Heimito-von-Doderer-Preis oder einer der tausend anderen. Stattdessen lasse ich nun mein neues Buch *Happy End* veröffentlichen. Warum? Handelt es sich nicht um einen klassischen Schlüsselroman rund um den Wolfgang-Koeppen-Preis? Werden nicht unzählige Klarnamen genannt? Wird es nicht Ärger, Hohn, Verächtlichmachung (»Hat wieder nur Tagebuch geschrieben«), Anfeindungen, ja am Ende sogar ein Buchverbot geben?

Es gibt darauf leider nur eine pathetische Antwort. Dieses Buch muss es geben. Wenn ich es in der Schublade lasse – es wurde schon vor Jahren geschrieben –, wird diese wichtige Realität niemals bekannt werden. Es wird niemand sonst dieses oder ein ähnliches Buch schreiben.

Der ganze verlogene Literaturpreiszirkus würde weitergehen wie bisher. Die Leser würden nie die Möglichkeit haben, in eine andere Haut zu schlüpfen und ein bestimmtes Kapitel im Leben eines anderen Menschen – zufällig meine Haut und mein Leben – zu erfahren, und zwar unmittelbar, sozusagen eins zu eins, ohne erfundene Schnörkel, eitle Literarisierungen und falsche Rücksichtnahmen. Sie würden weiter betrogen werden.

Darf ich mich so derb ausdrücken? Und was hat das mit SPEX zu tun? Tja, es kann kein Zufall sein, dass diese Zeitschrift ausgerechnet in jüngster Zeit zur Legende wurde. Der SPEX-Einfluss scheint absolut *nachhaltig* zu sein. Der sogenannte *new journalism* ist nirgendwo so radikal praktiziert worden wie hier (und für den deutschsprachigen Raum auch hier erfunden worden). Die Ehrlichkeit, die Popliteratur und *new journalism* gemeinsam haben – sowie ihre miserable Bezahlung und Ächtung durch etablierte Medienvertreter –, hat offenbar einen Wert geschaffen, der heute noch gilt, während alles andere Geschreibsel auf dem Schrotthaufen gelandet ist.

Joachim Lottmann, geboren 1959 in Hamburg, gehörte zur Gründungsmannschaft von SPEX und zog dafür in den Achtzigerjahren nach Köln. Heute lebt er in Berlin und Wien. Mit dem Erfolgsroman *Endlich Kokain* gelang ihm 2014 der Durchbruch, in diesen Tagen erscheint sein neuer Roman *Happy End*.



Wahlverwandtschaften
N° 11

»Theater ist ein Diskussionsort«

Christoph Gurk vs. Matthias Lilienthal

Sie geben den Ton an auf dem Abenteuerspielplatz Theater: Matthias Lilienthal (l.) und Christoph Gurk in Berlin

Text Ulrich Gutmair Fotos Wolfgang Tillmans **Das einzig Erfreuliche an der insgesamt unseligen Berliner Theaterdebatte vor einigen Wochen war die Tatsache, dass sie eine wichtige Diskussion wieder auf den Tisch gebracht hat: Was kann und sollte modernes interdisziplinäres Theater heute sein, leisten, vermitteln? Ein Gespräch mit dem Volksbühnen-Veteran und neuen Intendanten der Münchner Kammerspiele, Matthias Lilienthal, sowie Christoph Gurk, der Lilienthal in München als Musikkurator zur Seite steht.**

Christoph Gurk, Matthias Lilienthal, wer in den Neunzigern in Berlin unterwegs war, ging wegen Schlingensief und wegen der Konzerte in die Volksbühne. Wann ging das los, dass die Theater angefangen haben, Musik ins Programm zu nehmen?
Christoph Gurk: Eindeutig in der Zeit von Matthias, als er Anfang der Neunziger, gemeinsam mit Frank Castorf und anderen, die Volksbühne neu erfand.
Matthias Lilienthal: Das wurde sehr stark von Frank Castorf selber vorangetrieben. Er formulierte den Grundgedanken eines sozialistischen Kreiskulturhauses, das verschiedene Sparten umfasst. Ich kam damals als junger Dramaturg aus Basel zurück nach Berlin. Nach den ersten Monaten in der Volksbühne stieß Carl Hegemann dazu. Der hat in den ersten Jahren das Musikprogramm kuratiert.
CG: Die Reihe hieß damals »Nachtrock«.
ML: Das war immer freitags um 22 Uhr im Roten Salon der Volksbühne. In Berlin gab es 1992 sehr viel mehr Musik als Auftrittsmöglichkeiten. Das war eine Situation, die sich später fast ins Gegenteil verkehrt hat.
CG: Ich kannte die Volksbühne in den Neunzigern nur als Gerücht. Durch den Popkanal hörte ich aber: Da passiert was Aufregendes. Gemeinsam mit Olaf Karnik habe ich Christoph Schlingensief für SPEX interviewt. Als wir in der Heftproduktion steckten, habe ich in der letzten Nacht spontan entschieden, dass es vorhersehbar und spießig wäre, die Beastie Boys auf dem Cover zu haben, wie es eigentlich geplant war. Dann lagen die Fotos aus einer Session mit Christoph Schlingensief in der Redaktion herum. Ich fand das enorm attraktiv, und Tom Holert, der bei dieser Schicht mit von der Partie war, dachte sich die Headline aus: »Modell Schockintellektueller«. Damit war Christoph als erster Nichtmusiker auf dem Cover von SPEX gelandet.
ML: Das hat ihn damals total gefreut.
CG: Er ist jemand, der echt fehlt. Diese Position des öffentlichen Provokateurs, der Themen, die in der Luft liegen, drastisch zuspitzt und sie politisch zum Gegenstand einer öffentlichen Diskussion macht, ist nicht wieder besetzt worden. Was für ein Mut und was für ein Selbstbewusstsein notwendig gewesen sein müssen, diesen Irrsinn, den der Typ veranstaltet hat, ernsthaft als Theater zu behaupten! Ich bezweifle, das unter den Vorzeichen des kulturellen Backlashs, mit dem wir es heute zu tun haben, wo alle Institutionen eigentlich nur noch Angst haben, ihre Kundschaft und ihre öffentlichen Gelder zu verlieren, noch jemand die Kraft hat, so etwas durchzusetzen.

Woran liegt das? Was wäre die These?
CG: Die Ängstlichkeit der Theater, wo die herkommt? Wie siehst du das, Matthias? Du hast mehr von den Neunzigern im Theater mitbekommen.
ML: Das Theater hatte damals, auch schon in den Achtzigern, viel mehr mit einem Begriff von Widerstand zu tun. Das war ein positiv aufgeladener Begriff. Die Volksbühne hatte den Vorteil, in einem riesigen Abenteuerspielplatz namens Ostberlin zu stehen, wo die Gesetze der Bundesrepublik Deutschland nicht galten. Ich glaube nicht, dass die Theater generell ängstlicher geworden sind. Aber es ist im Moment so, dass in einer Stadt wie Berlin viele Freiräume verschwunden sind. In München hatte sich das Thema bereits 1982 mit dem Tod von Rainer Werner Fassbinder erledigt.

Ich erinnere mich an den »Hybrid Workspace« auf der Documenta X, mit dem Schlingensief eine Woche lang die Stadt unsicher machte. Mit der Losung »Tötet Helmut Kohl!« zog er durch Kassel und wurde prompt verhaftet.
ML: Kurz zuvor war Lady Di bei einem Autounfall ums Leben gekommen. Ich krieg's nicht mehr richtig zusammen, aber ihr Ansehen wurde bei dieser Aktion auch geschändet.

Es wurden noch pornografische Darstellungen vor dem Eingang der Orangerie aufgehängt. Daraufhin riefen Besucher die Polizei, und es gab wieder Aufruhr.
CG: Welcher Künstler sagt heute noch: Die Rechtsordnung der Bundesrepublik Deutschland interessiert mich nicht? Höchstens noch das Zentrum für politische Schönheit.
ML: Man muss einfach jungen durchgeknallten Menschen eine Möglichkeit geben und sich halt so mitschleifen lassen. Worauf ich hoffe und was wir in München an den Kammerspielen versuchen werden, das sind Verschiebungen, die sich ergeben, wenn Leute aus einem Genre auf ein anderes treffen. Daraus ergibt sich auch eine anarchische Chance.

Eine Frage, die sich immer wieder stellt: Was hat das Stadttheater mit der Stadt zu tun? Die Volksbühne in den Neunzigern hat unter anderem mit der Anbindung an die lokalen Szenen und an die Clubkultur eine intelligente Antwort gefunden. Aber muss ein Theater in einer Stadt wie München oder Berlin das heute noch machen, Musikveranstaltungen organisieren?
ML: Was für die Volksbühne 1992 galt, gilt für das Stadttheater noch heute: Es fällt ihm schwer, eine jüngere Generation zu erreichen. Musikveranstaltungen sind gut, um die Aura des Theaters, die etwas mit dem Respekt vor dem Kunstwerk und dem heiligen bürgerlichen Raum zu tun hat, herunterzudimmen und das Theater zugänglicher zu machen. Die Notwendigkeit, die Pop im Theater in den Neunzigern hatte, gibt es wahrscheinlich nicht mehr. Aber inzwischen trägt Musik mindestens so viel zum Diskurs bei wie die Theatertradition.

Die Aura des Theaterraums als »heilige Halle« wurde auch dadurch gebrochen, dass man plötzlich mit seinem Bier im großen Saal der Volksbühne sitzen konnte. Schon kleine Gesten machen da einen Unterschied.

ML: Wenn man sagt, Theater ist ein Ort für das Ausprobieren urbaner Lebensformen und ein Diskursort, dann fände ich es schade, wenn man auf Musik verzichten würde.

CG: Der besondere Geist der Volksbühne hat Sachen ermöglicht, die an normalen, kommerziellen Spielstätten so ohne weiteres nicht möglich gewesen wären. Als ich ab 2001 selbst anfing, das Musikprogramm zu kuratieren, habe ich versucht, an die antimoderne Ästhetik anzuknüpfen, die Castorf wie viele andere Ost-Regisseure pflegt. Gleichzeitig ging es darum, diese Haltung auch herauszufordern, daher die vielen Acts aus den Bereichen Industrial oder Goth, die ich in diesen Rahmen gestellt habe. Ich glaube, nicht nur das Theater, sondern auch die Musik profitiert, wenn sie in einem Kontext zur Aufführung kommt, in dem andere Kunstformen vorkommen. Nicht zu vergessen die schlichte Tatsache, dass es im Theater kein Klimpern an der Bar gibt. An kommerziellen Spielstätten macht schon dieses Betriebsgeräusch deutlich, dass ein wirtschaftliches Ziel von Konzerten der Verkauf von Getränken ist. Ich finde es nach wie vor richtig, wenn das Theater, der autonome Ort, den sich das Bürgertum geschaffen hat, der Musik zur Verfügung gestellt wird.

Ich erinnere mich an ganz außergewöhnliche Konzerte von legendären Projekten wie Coil oder Psychic TV an der Volksbühne. Sie haben gezielt diese Romantiker auf die Theaterbühne geschleust.

Christoph Gurk »Ich finde es richtig, wenn der autonome Ort, den sich das Bürgertum geschaffen hat, auch der Musik zur Verfügung gestellt wird.«

CG: Das Coil-Konzert von 2002 war für mich selbst ein Schlüsselerlebnis, mit dem ich vorher in der Form nicht gerechnet hatte. Die sind in weißen Hasenfellkostümen aufgetreten, auf den Bäuchen der Musiker waren Öffnungen zu sehen, die an Ani erinnerten. Auf der Bühne haben sie einen Irrsinn abgezogen, der im Niemandsland zwischen Schamanismus, heidnischen Bräuchen, keltischer Folklore und schwulen Initiationsriten angesiedelt war. Zu dem Konzert waren viele Leute aus dem Ostblock angereist. Niemand in Berlin hat darüber geschrieben. Für die lokalen Hipster war das alles eher verdächtig. Es musste noch ein wenig Zeit vergehen, bis Läden wie das Berghain entstanden und das alles hoffähig machten.

Die Konzerte von Coil oder später von Psychic TV und Throbbing Gristle, das waren Ereignisse. Vor kurzem hat Claus Peymann den Vorwurf geäußert, die Berliner Kulturpolitik wolle die einst ruhmreiche Volksbühne »zum soundsovielten Event-Schuppen der Stadt« machen. Wie nehmen Sie diesen Vorwurf auf, Matthias Lilienthal?

ML: Ich habe einen durch und durch positiven Eventbegriff. Es gibt intelligente Events, und es gibt dämliche Events. Intelligentes und dämliches Stadttheater. Ehrlich gesagt hat mich die Diskussion extrem gewundert, weil eine Kultur der Freien Gruppen und eine internationale, frei produzierende Szene über den Vorwurf des Neoliberalismus zum Reaktionären erklärt wird – und das Ensemble des Stadttheaters zum einzigen Widerstandsnest gegen den Kapitalismus. Nicht dass ich sagen würde, dass das Gegenteil wahr ist. Aber diese Behauptung stellt eine gut 40 Jahre währende Diskussion auf den Kopf. Ich wehre mich dagegen, das eine oder das andere zum Prinzip zu machen. Es gibt Regisseure wie Frank Castorf, Christoph Marthaler oder Nicolas Stemann, die innerhalb des Stadttheaterbetriebs längst eine Freie-Gruppen-Ästhetik betreiben und einen festen Stamm von künstlerischen Mitarbeitern und Schauspielern um sich scharen und das dem Stadttheatersystem abtrotzen. Insofern würde ich lieber zurückkehren zur Frage, was als neue Fantasie im künstlerischen Prozess frei wird. Und welche Formen dafür angemessen sind. Wir werden in München versuchen, die verschiedenen Produktionsformen so durcheinanderzuwirbeln, dass man am Ende gar nicht mehr weiß, was eigentlich was ist.

Wie wichtig ist es, dass Zuschauer involviert werden?

ML: Vor vier, fünf Jahren ging mir das eher auf die Nerven. Da gab es rund um das Institut für Angewandte Theaterwissenschaften in Gießen eine relativ stark ausgeprägte Tendenz zum Mitmachtheater. Bei Schlingensief war es so, dass der Ablauf jeder Vorstellung durcheinander gebracht wurde. Er fing mit seiner ersten Inszenierung reproduktiv an. Dann haben wir gemeinsam versucht, das sukzessive zu verändern. Es wird auch an den Münchner Kammerspielen Vorstellungen geben, bei denen mit solchen Mitteln der Veränderung gearbeitet wird.

Mitmachtheater ist das nicht, aber es involviert die Leute, wenn in München im September das von Ihnen gemeinsam mit dem Architektenkollektiv Raumlaborberlin initiierte Projekt »Shabby-shabby Apartments« beginnt. Für eine Nacht können sich Leute im Stadtraum in einer von insgesamt mehr als 20 temporären Wohnungen einmieten.

ML: Das alles beruht auf einem Performancegedanken aus den Sechzigern. Leute stellen ihr normales Leben aus, indem sie in temporär errichteten Herbergen schlafen gehen. Wenn Passanten in der Maximilianstraße morgens vor einer dieser Sozialwohnungen stehen, kommt ein Mensch mit einem Pyjama raus und geht auf die Dixie-Toilette – und das vor einer Schaufensterauslage von Yves Saint Laurent. Das produziert Bilder, und insofern ist das natürlich auch wieder eine Form von Mitmachtheater.

Aber nicht im Sinne von Club-Med-Animation.

CG: Das Problem an interaktiver Kunst ist vor allem der verkitschte Gedanke von Partizipation. Als ob die Zwangsverhältnisse, die Kultur immer auch herstellt, durch die Einbeziehung des Publikums in künstlerische Spielhandlungen gelindert oder demokratischer gemacht werden könnten.

Matthias Lilienthal, haben Sie für München eine Idee entwickelt, wofür sich das Theater öffnen müsste? In einem thematischen Sinn oder in Bezug auf bestimmte Gruppen, die so ein Kulturhaus ansprechen will?

ML: Ich versuche, die Themen aus der Stadt heraus zu generieren. »Shabbyshabby Apartments« ist beispielsweise eine Reaktion darauf, dass das Leben in München wahnsinnig teuer ist und die Leute zum Teil 50 Prozent ihres Einkommens fürs Wohnen ausgeben. Mich interessiert daran nicht so sehr, ob man etwas Neues macht. Es geht darum, ein Thema in der Stadt zu setzen. Zu Beginn der kommenden Spielzeit wird auch ein großes Projekt zu einem Flüchtlingshaus beginnen, das wir gemeinsam mit den Kuratoren Björn Bicker und Malte Jeden entwickeln. »Munich Welcome Theater« stellt die Frage, wie sich das Theater für Geflohene öffnen kann. Für unsere Arbeit an den Münchner Kammerspielen ist es extrem wichtig, dass eine Generation von 30 bis 35 Jahre jungen Regisseuren in die Lage versetzt wird, sich zu artikulieren und ihre Welt auf der Bühne zu erzählen. Ich finde es auch für mich immer wieder notwendig, mich zu zwingen, die Sicht von Leuten wahrzunehmen, die 20 Jahre jünger sind als ich.

Allein als stadträumliche Verschiebung fand ich bemerkenswert, dass in Berlin im Gefolge von Shermin Langhoff die Kreuzberger Naunynstraße ins Gorki Theater Unter den Linden gezogen und jetzt in der Stadtmitte präsent ist. Wird die postmigrantische Realität auch in München eine Bühne finden?

ML: Ich finde, Shermin hat das in Berlin super hingekriegt. In München sind wir aber noch eher auf der Suche nach Themen. Die Migrationssituation ist eine andere, und wir hätten die Thematik in München schwerer integrieren können, insofern gibt es das als klare Setzung bei uns eher nicht. Oder habe ich sie verpennt, Christoph? Kann ja auch immer sein.

CG: Ich habe nicht schlecht gestaunt, dass es in München möglich ist, in bester Innenstadtlage im Glockenbachviertel auf der Müllerstraße drei Häuser, die eigentlich zum Abriss bestimmt waren, auf Druck einer Bürgerinitiative zu einem Wohn-, Kultur- und Begegnungszentrum für Flüchtende und Geflüchtete umzufunktionieren. Offenbar gibt es ein aktives Bürgertum, das die Diskussion in der Stadt auf andere Weise prägt. Daraus ergibt sich für das Theater ein Resonanzraum, wie er in Berlin kaum möglich wäre. In der Hauptstadt interessiert es die Menschen schon an der nächsten Straßenecke nicht mehr, was ein Theater zu sagen hat. In München gibt es eine engagierte und kompetente Kulturöffentlichkeit, und ich freue mich darauf, diesen Dialog mitgestalten zu dürfen.

ML: Bellevue di Monaco, so heißt die Initiative für die drei Häuser in der Müllerstraße, wurde im Wesentlichen betrieben von Till Hofmann, der alle Kabarettbühnen der Stadt betreibt, Alex Rühle von der *Süddeutschen Zeitung*, Matthias Weinzierl vom Bayerischen Flüchtlingsrat und mir. Till Hofmann hat an bestimmten neuralgischen Punkten immer wieder Mehmet Scholl hinzugezogen. Da arbeitet ein linkes Projekt mit einer Koalition aus Stadttheater, Flüchtlingsrat und dem Umfeld des FC Bayern zusammen. Wenn man sich vorstellte, am HAU in Berlin ein Projekt aus Linksradikalismus und Hertha-BSC-Spielern zu schmieden, würde das sehr schwierig und hätte auch keine Street Credibility. Diskussionen in Berlin sind oft stark von Ironie geprägt, Diskussionen in München stärker von einer Ernsthaftigkeit. Die Stadt ist im Moment auch geografisch ein besonderer Ort, weil viele Flüchtlinge aus dem Mittleren Osten und aus Afrika über Libyen und Lampedusa am Hauptbahnhof in München ankommen. Das kann man jeden Tag an den Zügen aus Verona sehen.

CG: Wir werden schon aufgrund der Besetzung des Ensembles kein postmigrantisches Theater sein, aber ein Haus, das sich die Fragen der Repräsentation – was ist das Bürgertum, wer gehört dazu, wer steht da auf der Bühne? – stellen wird. In der Popkultur werden viele der Debatten, die im Theater momentan angesichts der Flüchtlingsfrage diskutiert werden, immer schon geführt. Blues, Jazz und Rock'n'Roll hätte es ohne das Trauma der Sklaverei und der Zwangsmigration nie gegeben. Man kann diese Formen nur verstehen, wenn man sie diasporisch begreift. Genau da liegt eine Schnittstelle, an der es sinnvoll ist, den Popdiskurs mit dem Theater kurzzuschließen. Die Diskussion, ob wir Konzerte im Theater machen wollen oder nicht, greift da viel zu kurz.

Die Einflüsse von Pop aufs Theater als Ausbruch der Eventhuberei zu lesen, ist historisch nicht korrekt. Vieles im Pop hat mit Theater zu tun – und umgekehrt. Nehmen wir einfach die Slapstickszenen, in denen ein betrunkener Pförtner in die Ecke pinkelt. Die hat Shakespeare für die *groundlings* auf den billigen Plätzen eingebaut.

Matthias Lilienthal

»Man muss einfach jungen durchgeknallten Menschen eine Möglichkeit geben und sich halt so mitschleifen lassen.«

ML: Wir versuchen, eine Saison lang ohne Klassiker in wiedererkennbarem Format auszukommen. Es wird viele Romanadaptionen geben. Das ist für ein großes Stadttheater ein Wagnis. Das mag gut ausgehen, das mag schlecht ausgehen, vielleicht muss man da auch nachkorrigieren. Ich stelle mir das als interessante Reibung vor.

Ulrich Gutmair ist SPEX-Autor und Kulturredakteur der *taz*. Vom Abenteuerspielplatz Ost-Berlin erzählt er in seinem Buch *Die ersten Tage von Berlin. Der Sound der Wende*.

Christoph Gurk schreibt seit 1992 für SPEX und leitete von 1993 bis 1998 die Kölner Redaktion. Im Anschluss ging er an die Berliner Volksbühne, wo er bis 2009 das Musikprogramm leitete und als Programmdramaturg tätig war. Nach Engagements beim Centraltheater in Leipzig, der Ruhrtriennale und beim Hebbel am Ufer in Berlin ist Gurk ab der nächsten Spielzeit Kurator für Freies Theater und Musik bei den Kammerspielen in München.

Album der Ausgabe

Sleaford Mods

KEY MARKETS

So lange es Gründe gibt für Klassenkampf und Hass, so lange halten Sleaford Mods am ausgestreckten Mittelfinger fest.

837 Aufrufe hat das Sleaford-Mods-Video zu »Face To Faces« am 30. Mai 2015. Im Viertelsekundentakt blinkt formatfüllend der Union Jack auf, wenn er verschwindet, laufen von Umhängen verhüllte Gestalten im Quadrat wie einst die hospitalistischen Eisbären im Frankfurter Zoo. Am rechten Bildrand ploppen Wörter auf, gerade so schnell, dass man sie nicht zu Sätzen formen kann. Das Auge klammert sich an Vokabeln: *deterioration, obsolescence, colonization, Ritalin, atomisation, amputation, bankrupcy, hospital, schizophrenia, pathological, abstraction* … einige in Anführungszeichen: *»depression«, »society«, »violence«*. Nach langem Stop-and-Go ein Satzanfang: »We have been expropriated from …« Den gegoogelt und gefunden: »We have been expropriated from our own language by television, from our songs by reality TV contests, from our flesh by mass pornography, from our city by the police and from our friends by wage-labor.« The Invisible Committee: *The Coming Insurrection*.

Das *unofficial video* hat vermutlich ein Fan gebastelt, der die Idee hatte, die Streitschrift des Unsichtbaren Komitees könnte für die Sleaford Mods sein, was Marx' *Kommunistisches Manifest* für, sagen wir, Floh De Cologne war oder Timothy Learys *The Psychedelic Experience* für The Grateful Dead: der Text zur Band, der Überbau zum Werk. Bei allen Zweifeln am *Kommenden Aufstand* beschreibt die zitierte Passage zu Enteignung und Entfredmung ganz gut, was die Sleaford Mods in ihren Songs gröber, plastischer und poetischer formulieren: »We have lost our fucking mind … fokkin' pisstakers, everyone spits at you, even your wife«, sprechsingt Jason Williamson gewohnt rabiat im Trademark-Midlands-Slang zum Trademark-Blechdosen-Beat von Andrew Fearn.

Der Dialekt der Sleaford Mods sei Ausdruck ihrer Wut über die britische Politik, schrieb ich letztes Jahr in dieser Zeitschrift, Mark Fisher zitierend. Und weiter: »›Excremental anger‹ bescheinigt Fisher dem Duo. Pisse und Scheiße machten sich breit in Williamsons Reimen, als könnte die physische und psychische Gülle der von Camerons Britannien Erniedrigten nicht mehr kontrolliert werden und explodiere durch das dünne Dach der ›deodorised digital commercial propaganda‹. Die Leute seien abgestumpft von Alkohol und Antidepressiva, sie würden umgeleitet in Kommentarspalten, wo sich ohnmächtige Wut artikuliert. Fisher fragt: ›Wer wird die Wut und die Frustration der Sleaford Mods aufgreifen? Wer kann diese Wut in ein neues politisches Projekt konvertieren?‹«

Exkrementell bleibt der Zorn auf *Key Markets*, Furzgeräusche inklusive, die *Fokkin'*-Frequenz ist unvermindert hoch. Ein politisches Projekt, das die Wut der Sleaford Mods für sich nutzen könnte, ist nach Camerons neuerlichem Wahlsieg weiter nicht in Sicht. So lange es Gründe gibt für Klassenkampf und Hass, so lange halten die Sleaford Mods an ihrem Sound gewordenen ausgestreckten Mittelfinger fest, keine Zeit für ästhetische Verfeinerungen. Auch wenn man sich schon mal welche wünscht, auf Albumlänge.

Interessant wird es, wenn der Bass mehr Gewicht bekommt. »Tarantula Deadly Cargo« fängt an wie Pere Ubus »Final Solution«. Außerdem hätten sie ruhig die langsame Version von »No Ones Bothered« auf die LP nehmen können, aber nein, die gibt's nur auf der Toursingle, ein zaghafter Schritt in Richtung Dub, Sleaford-Style – plötzlich sieht man sie in einer Reihe mit Außenseitergroßmäulern des Hardcore-Continuums: Gary Clail, Mike Skinner, Skream. In diese Richtung weisen auch diverse Nebenprojekte. Mit dem aus Nottingham stammenden Produzenten Antronhy hat Williamson als Machineyfied eine Single produziert, die den Sleaford-Sound vorsichtig technofiziert, ohne von der bewährten Rhetorik zu lassen, »Piss Business« heißt die A-Seite. Auf dem neuen Leftfield-Album besetzt Williamson die *Rage-and-anger*-Planstelle, die vor 22 Jahren John Lydon innehatte, The Prodigy engagieren die Sleaford Mods als Relevanzmarker für ihren Track »Ibiza«, mit Mark Stewarts Pop Group teilen sie sich eine Split-Single – große Zornesmänner unter sich.

Apropos Männer. Dass die Sleaford Mods gerade in der älteren britischen, nennen wir sie mal: Bass-Linken so gefragt sind, könnte damit zu tun haben, dass sie der Gegenentwurf zu einer verunsicherten Männlichkeit sind, der seit Arthur Scargills Niederlage gegen Maggie Thatcher im Bergarbeiterstreik 1985 die Identifikationsfiguren abhandengekommen sind. Auf die romantische Art wiederbeleben die Sleaford Mods den Glauben an den Lad-haft virilen *working class hero*, der den smart-assig-neoliberalen Schnöseln da oben mal so richtig auf die Fresse haut. Das Album beginnt mit einem Stadionkurvenchor aus Männerstimmen: »Sleaford Mods! Sleaford Mods! Sleaford Mods!« Wie einst im Sleafordismus.

SLEAFORD MODS
KEY MARKETS
HARBINGER SOUND / CARGO

Klaus Walter arbeitet seit Mitte der Siebzigerjahre als Autor und DJ zu den Themen Pop und Politik, von 1984 bis 2008 mit der Sendung *Der Ball ist rund* beim Hessischen Rundfunk, seit 2008 als Redakteur bei ByteFM. Seine erste Titelgeschichte für SPEX (über Henry Rollins) erschien im April 1992.

DIE REVIEW
... DER REVIEW

EIGENVERÖFFENTLICHUNG
(GEBRAUCHSPROSA)

Ein Ereignis teilt die Geschichte von SPEX in zwei Teile: Im Sommer 1999 ging die Filesharing-Plattform Napster online. Zahllose ähnliche illegale und legale Angebote folgten, die bewirkten, dass heute mehr oder weniger jedes jemals vertriebene Musikstück unmittelbar verfügbar ist. Das veränderte, wie Musik gemacht, verteilt und gehört wird. Und es veränderte, wie über Musik geschrieben wird.

Vor dem Zeitalter der sofortigen Verfügbarkeit war die Review etwas Ähnliches wie die Radioübertragung eines Fußballspiels: nicht die eigentliche Sache, aber das Einzige, das man bekommen konnte. Für sechs Mark kaufte man eine einzelne Single mit zwei Songs – oder das textliche Echo zahlloser weiterer Platten. SPEX stellte einen im deutschsprachigen Raum einzigartigen Überblick über das Musikgeschehen jenseits des Mainstreams her. Der war auf keinem anderen Weg zu bekommen – es sei denn, man stellte die Geduld seines Plattenhändlers auf die Probe und hörte alle Neuerscheinungen durch.

Vor dem Zeitalter der sofortigen Verfügbarkeit war die Review etwas Ähnliches wie die Radioübertragung eines Fußballspiels.

Reviews – früher nannte man sie Schallplattenkritiken – leiden und zehren von ihrem großen Mangel: Man kann sie nicht hören. Sie stellen eine Dialektik von Antizipation und Aufschub her. Im Laufe der Zeit teilen Kritiker und Leserschaft ihre Hörerfahrung. Man muss die Texte eines Autors oder einer Autorin nicht mögen oder auch nicht vollkommen verstehen, kann aber trotzdem den Geschmack teilen. Man kann die Texte mögen, allerdings nicht die Urteile. Reviews sind Gebrauchstexte, trotzdem lässt sich eine persönliche begriffliche oder poetische Ebene einschmuggeln.

Die Hoffnung auf den totalen, unmittelbaren Zugang zu aller Musik ist nicht nur in der Lektüre, sondern auch in der Produktion von Reviews enthalten. Überkritiker Lester Bangs träumte von einem gigantischen Archiv, von massiven Gewölben gefüllt mit zigtausend Schallplatten, zwischen denen er auf seiner Schreibmaschine tippte und jeden Querverweis anhand des tatsächlichen Tonträgers überprüfen konnte. Mit dem Internet verfügt heute im Prinzip jeder über dieses totale Archiv. Es erleichtert Musikjournalisten die Arbeit und gibt dem Textformat eine völlig andere Bedeutung (ähnlich wie der Online-Trailer der Filmkritik): Die Review regt nicht mehr an, sich die Musik vorzustellen, sondern auf einen Play-Button zu klicken. Die Review steht neben der Musik, ist ein Supplement, ein Double und als solches ziemlich unbestimmt. Sie vermischt sich mit Verkaufstexten und Social-Media-Geplapper. Das Potenzial der Review liegt heute in ihrer Unabhängigkeit. Die Lust auf die Produktion eines Textes muss sich nicht mehr durch einen professionellen Hintergrund absichern oder auf verlegerische Erwägungen Rücksicht nehmen. Es zählt allein die Begeisterung für die Schnittstelle von Klang und Text, egal ob man mit der Stimme des Fans oder der des Experten spricht.

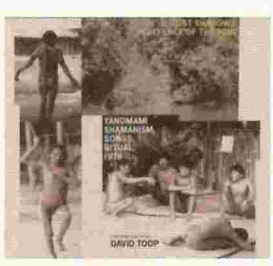
Eine Review in SPEX konnte keinen Künstler richtig groß machen. Aber sie konnte dafür sorgen, dass eine Reihe von Plattenhändlern das Album bestellten und ein paar andere Zeitschriften aufsprangen. Aus heutiger Perspektive erstaunt nicht, dass ein Magazin einen derartigen Einfluss hatte. Sondern, dass es ihn als einziges hatte.

Alexis Waltz

DAVID TOOP
LOST SHADOWS: IN DEFENCE OF THE SOUL. YANOMAMI SHAMANISM, SONGS, RITUAL, 1978

SUB ROSA
(COMPILATION)

Schamanismus ruft bei mir immer Abwehrreflexe hervor. Vielleicht, weil die Menschen, die sich in meiner Gegenwart als praktizierende Schamanen zu erkennen geben, in der Regel Esoterikspinner sind. Dabei ist Magie im Grunde ein Alltagsphänomen. Worte werden oft genug als Zauberformel eingesetzt, mal mit mehr, mal mit weniger Erfolg. Wenn man etwa eine Rezension wie diese hier schreibt, will man mit seinen Worten den fraglichen Gegenstand auch mit bestimmten Qualitäten aufladen, erklärt ihn wahlweise zum Meisterwerk oder zu großem Mist – ganz so, wie jemand Warzen bespricht, auf dass sie sich in Wohlgefallen auflösen mögen.



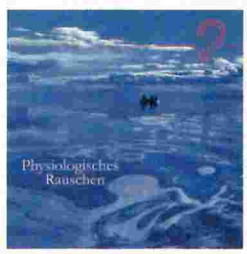
Auf dem hier besprochenen Tondokument *Lost Shadows* von David Toop geht es sehr konkret um Magie, genauer: um die schamanistischen Rituale der Yanomami. Toop reiste 1978 mit einer kleinen Gruppe ins Amazonasgebiet in Venezuela, um dort Heil- und Regengesänge und die Chants von Schamanen aufzuzeichnen. Komfortabel war das Unternehmen nicht, wie aus einem umfangreichen Begleittext hervorgeht. Die Reise hat sich aber allemal gelohnt. *Lost Shadows* wurde 1980 – in deutlich kürzerer Form – auf Toops eigenem Label Quartz Publications in einer einmaligen 500er-Auflage veröffentlicht, andere Aufnahmen landeten auf Compilations. Mit diesem Reissue erscheint nun die mit Abstand umfangreichste Edition der Aufnahmen.

Was man hört, könnte man mit ein paar analytischen Hinweisen auf die Art der Darbietung elegant als ethnografisches Dokument abtun: Die Musik der Yanomami beschränkt sich auf monotonen Sprechgesang, entgrenzte, mitunter animalische Schreie und gelegentliche klatschende Schläge auf Körperteile. Eine solche Beschreibung würde den Aufnahmen David Toops allerdings kaum gerecht. Zurück also zur Magie. Die aufgezeichneten Rituale haben, besonders in ihren mutmaßlichen Ekstasemomenten, eine schwer zu ertragende Eindringlichkeit, die einen zwar nicht miterleben lässt, was Toop hören *und* sehen konnte – die begleitenden Fotos zeigen nackte Männer in unterschiedlichen Posen –, die aber umso mehr den Ehrgeiz der Fantasie anstachelt, Bilder zu finden für das, was die in Trance versetzten Schamanen erlebt haben könnten, für die anderen Realitäten, zu denen sie sich, wie es heißt, Zugang verschaffen. Man kann sich mit Psychoanalyseroutinen behelfen und die Musik als Ansprache an das Unbewusste verstehen, doch was hilft das? *Lost Shadows* ist zu fremdartig, um sich einfach so decodieren zu lassen. Es ist ein einzigartiges Dokument. Und ja, das war eine Beschwörung.

Tim Caspar Boehme

MARC SCHERER
PHYSIOLOGISCHES RAUSCHEN

ARTESON
(ALBUM)



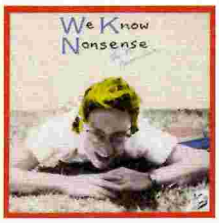
Diese im Jahr 2001 erschienene CD habe ich mit Abstand am häufigsten gehört – öfter als *Pornography* von The Cure, *Non-Stop Erotic Cabaret* von Soft Cell und *Tender Pervert* von Momus zusammen. Doch das Wort »hören« trifft es nicht ganz. Auf *Physiologisches Rauschen* von Marc Scherer befindet sich ein einziger Track. Er ist 78 Minuten lang und beinhaltet ein die Hörschnecke des Innenohrs auf ihrer gesamten Länge gleichmäßig stimulierendes Rauschen.

»Rauschen« ist ein schillernder Begriff, der mit dem des »Geräuschs« verwandt ist. Während Letzterer, etwa als »Störgeräusch«,

WERKE XXVI

WILLKÜRLICH
UND
ANLASSFREI
ZUSAMMENGESTELLT
VON
DIEDRICH
DIEDERICHSEN

1



2

1978 war DAVID TOOP (1) am Amazonas im Gebiet der Yanomami. Leser seines Buches *Ocean Of Sound*, einem der wahrscheinlich wichtigsten Auslöser des *sonic turn*, kennen die Schilderungen dieser Expedition als lebensverändernde Erfahrung einer Welt, in der alles – Pflanzen, Tiere, Flüsse, Stimmen, Körper, Objekte – unausgesetzt beeindruckend klingt. Doch nie wird einem ganz klar, ob ein Klang informiert, warnt, integrieren oder vertreiben will, ob er überhaupt etwas will – und wenn nicht, ob der Musikbegriff auch nur einen Schritt weiter bringt. Trotz gelegentlich zu großer Form auflaufender Wortgewalt habe ich mir das nie vorstellen können, am wenigsten die Performances der Schamanen, die Toop am nachhaltigsten beeindruckt haben.

Außer einem kleinen Ausschnitt blieb das Material unveröffentlicht. Das hat sich nun mit *Lost Shadows: In Defence Of The Soul. Yanomami Shamanism, Songs, Ritual, 1978* (Sub Rosa) geändert. Dabei ist der Titel irreführend: Was hier Schamanismus, Heilung, Ritual oder zum eigenen Vergnügen geträllertes Lied ist, ja, selbst was Instrument und was Insekt war, wird zweitrangig gegenüber dem überwältigenden Eindruck, Klangquellen zu erleben, die man auf nichts Bekanntes zurückführen möchte. Nicht weil ihre Produzenten so anders sind oder so anders leben oder auch die Klänge so anders meinen, sondern weil die Beeindruckung durch das Was die bei Sound sich immer so unfreundlich in den Vordergrund drängende Frage des Woher und Wozu locker überschreibt.

Natürlich ist genau das auch das Problem, wenn Toop in einem Postskriptum zu seinen Tagebuchnotizen von 1978 erwähnt, dass er eine kurze Spur von einem Schrei aus den Aufnahmen, die 1995 veröffentlicht wurden, zusammengemischt mit einem Nick-Cave-Song im Soundtrack zu *The Road* entdeckte. Man kann nicht darauf vertrauen, dass klangliches Material sich nur durch seine Fremdheit gegenüber Verwertung vor dieser schützen kann. Vor den Verbrechen gegenüber den notorisch ärztlich unterversorgten und von Goldgräbern bedrohten Yanomami schützen die Projektionen auf die sozialen Grundlagen dieser unfassbaren Klangwelt natürlich auch nicht. Auf abstrakter Ebene hilft vielleicht, sich daran zu erinnern, dass in allen kulturellen Formaten der Yanomami die Definition von Anfang und Ende, von Reichweite und Einflusszone von Objekten abgelehnt wird – das ist das, was von Westlern in den letzten 50 bis 100 Jahren am stärksten an nichtwestlicher Musik begehrt wurde: die Abwesenheit von Biografie-analoger Architektur. In dem Punkt liefert diese Doppel-CD das unfassbarste Material: Das Singen und Zum-Klingen-Bringen folgt musikalischen Ideen von Abfolgen, stürzt sich dann aber immer wieder in Exerzitien, denen es nur darum zu gehen scheint, direkt auf den eigenen Körper einzuwirken, die Klänge tiefer und härter in Fleisch und Gewebe zu treiben und vor allem Stimmbänder in Lederseile zu verwandeln.

Diese unerwartet heftige Begegnung mit animistischer Musik erinnerte mich an eine andere, vor einem Jahr wiederveröffentlichte »tribalistische« Compilation, an der David Toop ungefähr zur selben Zeit beteiligt war: das Gesamtwerk der 49 AMERICANS (2), *We Know Nonsense* (Staubgold), ein bestechendes und charmantes Dokument aus der Zeit, als die ernsten Improvisatoren aus Toops Umfeld (Max Eastley, Peter Cusack, Lol Coxhill, Steve Beresford) mit der Londoner Version der Genialen Dilletanten zusammentrafen, Leuten wie Nag und Bendle aus dem Mark-Perry-Punk- und -Postpunk-Umfeld, Viv Albertine von den Slits und vielen anderen. Texte und Idee stammen von einem längst vergessenen amerikanischen Expat und Antiimperialisten namens Giblet, der hier unter seinem bürgerlichen Namen Andrew Brenner die Liner Notes schreibt.

Das Irre und Bewundernswerte an diesem Treffen der ernsten und der lässigen freien Improvisation ist, dass das Ergebnis keine Schnittmenge darstellt, sondern die gemeinsame Suche nach etwas Drittem: Pop-Musik. Von kompetentem bis kindischem Funk, sehr anrührendem Girl-Pop im Rough-Trade-Stil der Zeit (Delta 5, Girls At Our Best), Rekonstruktionen schon damals schwer erreichbarer Unschuldsstadien, aber auch angstfrei kommerziellen Songs nähert man sich hier den universellen Sprachen der Zeit vom Standpunkt zweier Generationen und Haltungen zum Experiment. Ein anderer Versuch mit tatsächlich kommerziellen Resultaten war in derselben Zeit und mit teilweise denselben Leuten das kleine Werk der Flying Lizards. Man denkt ja nicht, dass man sich damals für beides interessieren konnte, schamanistische Musik und Neuerfindung der Pop-Musik. Aber es ging. Soviel zur Zeitspanne, die SPEX mittlerweile umfasst.

auf auditiv Unerwünschtes verweist, bezieht sich der des Rauschens auf die Hintergrundfolie klanglicher Information an sich. Wobei es oft eine Frage subjektiven Entscheidens ist, was gerade rauscht. Wenn ich mich mit einem Freund in einer Bar angeregt unterhalte, rauscht die dort im Hintergrund laufende Musik. Kommt dieser Freund allerdings zum tausendsten Mal auf die elende, weltschmerzsuhlige Geschichte seiner letzten Beziehungskatastrophe zu sprechen, zu der schon alles gesagt ist, kann es passieren, dass ich mich dabei ertappe, wie ich mich frage, woher ich bloß diese geilen Bassarpeggi aus den billigen Barboxen kenne. Unvermittelt haben Vorder- und Hintergrund die Plätze getauscht: Nun rauscht der Freund.

Seit John Cages grandios gescheitertem Versuch, Stille zu erleben – in der Echokammer begann er bekanntlich nach einer Weile, die Klänge des eigenen Blutkreislaufs wahrzunehmen –, gehört die Aussage, es gebe keine Stille, zu den philosophischen Gassenhauern. Der Hörsinn ist der Sinn, der als erster erwacht und als letzter erlischt. Schon das Ungeborene ist in materne Soundwelten getaucht und hört den Beat des schlagenden Mutterherzens. (Kein Wunder, dass Technopartys als postuteral-nostalgische Feiern der Wiedervergemeinschaftung solche Erfolge feierten.) Nach der

Geburt erfolgt ein schockhafter, oft von Schreien begleiteter Fall in die (relative, siehe Cage) Stille. Deshalb beruhigt man Neugeborene oft erfolgreich mit dem Fön oder indem man sie ein bisschen mit dem Auto herumfährt. Regen, das schönste aller Geräusche, ist ja nicht ständig zur Hand. Meine Rausch-CD würde allerdings auch funktionieren.

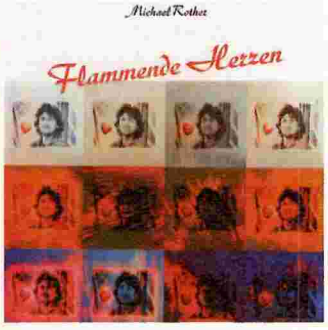
Ich besitze *Physiologisches Rauschen*, um meinen vor über zehn Jahren durch ein Lärmtrauma bei einem gar nicht so tollen Konzert einer gar nicht so tollen Post-Punk-Band verursachten Tinnitus zu maskieren. Laut Packungsbeilage kann die CD auch zur Tinnitus-Retraining-Therapie (TRT) eingesetzt werden, bei der eine schrittweise Defokussierung vom Ohrgeräusch erzielt werden soll. Die TRT geht von einer Reizverarbeitungsstörung mit fehlerhaften Filterfunktionen aus. Ist Tinnitus nach etwa sechs Monaten chronisch geworden, spielt es keine Rolle, ob seine organische Ursache noch existiert: Das Gehirn hat das Geräusch »erlernt«. Die TRT will beim Verlernen helfen. Mir selbst genügt das Übertönen, die Komplettmaskierung. Am Anfang hat mir die CD Schlaf und Verstand gerettet. Heute ist sie Ruhepol für stressige oder konzentrationsintensive Zeiten. Absolute Empfehlung!

Thomas Hübener

MICHAEL ROTHER
FLAMMENDE HERZEN

SKY
(ALBUM)

Das erste Soloalbum von Michael Rother ist 1977 erschienen, also drei Jahre vor der ersten SPEX-Ausgabe, weshalb es in dieser Zeitschrift nie eine Plattenkritik zu *Flammende Herzen*, diesem Maximum an Herzschmerz, Kitsch und Opulenz, gegeben hat. Einen besonderen Grund, die Platte jetzt zu besprechen, gibt es nicht. Abgesehen davon, dass die Liebe ein großes Thema ist in diesen Tagen.



Ich habe Rothers Solowerk jahrelang verschmäht, was vielleicht an den schwer zu ertragenden Albumtiteln lag – sie heißen *Sterntaler* oder *Katzenmusik* –, obwohl es mir mehrfach von vielen guten Menschen ans Herz gelegt worden war. Im letzten Liebeskummer landete *Flammende Herzen* schließlich doch noch auf dem Plattenteller und hat sich wochenlang nicht mehr wegbewegt. Warum? Weil man dazu heulen kann wie ein Schlosshund natürlich.

CLUBMUSIK
MIT HOLGER KLEIN

DIRECT CUTS

1

2

3

Die 50. Ausgabe der *DJ-Kicks* – das Berliner Label !K7 feiert. Man ist stolz darauf, vor 20 Jahren die erste von DJs gemixte Compilationreihe ins Leben gerufen zu haben – ein Erfolgskonzept, das bald viele Nachahmer fand. Vorher standen Mix-Tape-Serien hoch im Kurs, zumeist aus London oder New York. Inzwischen hat das Geschäftsmodell der Mix-CD einen schweren Stand, mehr und mehr ist es von Formaten wie Boiler Room, den Plattformen Soundcloud und Mixcloud oder Podcasts diverser Onlinemagazine verdrängt worden. Geblieben sind die großen Marken: *DJ-Kicks* eben, für deren 50. Folge das Label DJ KOZE (1) gewinnen konnte, einen Mann, der wie wenige andere in der Lage ist, über den Tellerrand von Clubmusik-Mikrogenres hinauszublicken.

So hat Koze kein Clubbedingungen simulierendes DJ-Set aufgenommen, seine wundervolle Mix-CD funktioniert eher wie eine imaginäre Radioshow. Beatmixing gibt es kaum zu hören, stattdessen führt Stefan Kozalla entspannt eine seit den Tagen von Disco verloren gegangene Kunst vor: das Spiel mit Harmonien, Tonarten und Stimmungen. Der Mix beginnt mit »I Haven't Been Everywhere But It's On My List«, einem HipHop-Instrumental in J-Dilla-Manier, das Koze eigens für seine *DJ-Kicks* aufgenommen hat, gefolgt von mehr oder weniger instrumentalen HipHop-Tracks, so etwa von Clouddead (im Boards-Of-Canada-Remix), Strong Arm Steady, Freddie Gibbs & Madlib, Mndsgn oder Hi-Tek, dessen Stück »Come Get It« eine »Kosi Kos Mélange« mit »Modern Family« vom Hot-Chip-Seitenprojekt The 2 Bears eingeht. Die Reise geht songorientiert weiter mit Daniel Lanois, Broadcast, Marker Starling und einem musikalischen Beitrag von Star-Trek-Captain William Shatner, bis schließlich mit den Tracks von Session Victim, Marcel Fengler und Portable auch House-Beats die Bühne dieses großartigen Mixes betreten dürfen.

Nur ein Hobby war bisher das Projet JETS (2), das der Detroiter Jimmy Edgar gemeinsam mit dem New Yorker Travis Stewart betreibt. Letzterer ist besser bekannt als Machinedrum und wirkt auch beim Post-Dubstep-Abstract-Garage-Duo Sepalcure mit. *The Chants* (Ultramajic), die neue EP der Jets, setzt zu Großem an – irgendwo zwischen dezent brutalen Bassbeats, Timbaland-HipHop, Juke-Tanzakrobatik, Cut-up-Garage-Vocals und Achtziger-R'n'B-Synthie-Sounds. Umwerfend gut klingt das, vor allem, wenn sich Jamie Lidell auf dem Stück »U-N-I« das Mikro schnappt.

Dass ein Album »mit Spannung erwartet« wird, hört man oft, stimmen tut es selten. Über das LP-Debüt des kalifornischen Produzenten und Sängers SEVEN DAVIS JR. (3) ist indes tatsächlich im Vorfeld viel geredet worden. Nun ist *Universes* (Ninja Tune) vorgestellt worden, und es übertrifft die kühnsten Erwartungen. Seven Davis Jr. ist ein Kind der Clubszene von San Francisco, die ihn mit ihrem Soundtrack zwischen Jungle und House einst beinahe verschlang. Auf Drogen ist er in jungen Jahren tief abgestürzt. Inzwischen geläutert, machte er vor zwei Jahren als House-Produzent von sich reden, mit Tracks, die sich immer etwas neben der Spur bewegten und gängige Genrekonventionen in den Wind schlugen. *Universes* ist punkig-ruppig, rasant, irrwitzig und überbordend vor Ideen. Das Fundament dieser Musik ist Funk. Das Stück »Freedom« klingt wie Prince auf Speed, auf anderen Tracks lässt sich eine Vorliebe für George Clinton heraushören, dazwischen gibt es schleppend-trippige Quasi-Soul-Stücke mit scheppernden Drums wie »Fighters«. Kurz und knapp: tolles Album.

Man entschuldige die Schwülstigkeit, aber das Album heißt ja auch *Flammende Herzen* und nicht etwa *4 Bit 9d Api+e+6 [126.26]*. Die Stücke funktionieren wie guter Schlager, sind emotional, dick aufgetragen, melodiös, ohne dass eine einzige Zeile gesungen würde.

Flammende Herzen ist gewissermaßen die Antithese zum Proto-Post-Punk von »Hallogallo«, den Rother mit Klaus Dinger unter dem Namen Neu! fabriziert hatte. Auch wenn es keine klassischen Strophe-Refrain-Strukturen gibt, folgt jedes Stück einem klar definierten Thema, das von majestätischen Gitarren in höchste Höhen geschwungen wird. Am Schlagzeug sitzt Can-Drummer Jaki Liebezeit, gewohnt pünktlich und präzise wie ein Uhrwerk. Aufgenommen wurde bei Conny Plank, auch er ein Virtuose am Mischpult. Nun ist Virtuosität kein Kriterium für gute Musik, aber dass alle Beteiligten ziemlich genau wussten, was sie taten, hat dem Album zumindest nicht geschadet. Eingespielt wurde es in zwei Wochen, vielleicht der Grund, warum die Platte derart atmosphärisch dicht und wie aus einem Guss daherkommt. Man spürt die Dringlichkeit in jeder Sekunde.

Dass alle Beteiligten ziemlich genau wussten, was sie taten, hat diesem Album zumindest nicht geschadet.

Rother litt seinerzeit an Herzschmerz, weil seine Freundin in Köln studierte, er selbst lebte in Düsseldorf. Für Verliebte sind das Welten, dazwischen liegt ein ganzer Fluss. Die Sehnsucht musste also sublimiert werden und herausgekommen ist eine der emotionalsten Platten, die der sogenannte Krautrock je hervorgebracht hat. Zunächst von mehreren Plattenfirmen abgelehnt, verkaufte sich *Flammende Herzen* schließlich über 150.000 Mal (man kriegt die Platte heute auf jedem Flohmarkt nachgeworfen) und inspirierte Walter Bockmayer, den Meister des Kölschen Camp, zum gleichnamigen Film. Auch wenn es einflussreichere Alben von Rother und seinen Bandprojekten geben mag, hat auch diese Platte Spuren hinterlassen. »Come on, come on, come on / Love's the greatest thing«, sang Damon Albarn Jahrzehnte später in Blurs Gospelballade »Tender«, deren Eingangsakkorde frappant an das Titelstück von *Flammende Herzen* erinnern. Man mag von Blur halten, was man will, aber natürlich haben sie Recht: Liebe ist das größte Ding. Ich bin übrigens über'n Berg. Die Platte steht wieder im Regal, und da bleibt sie erst mal. Bis zum nächsten großen Crash.

Sebastian Ingenhoff

PRINZHORN DANCE SCHOOL
HOME ECONOMICS

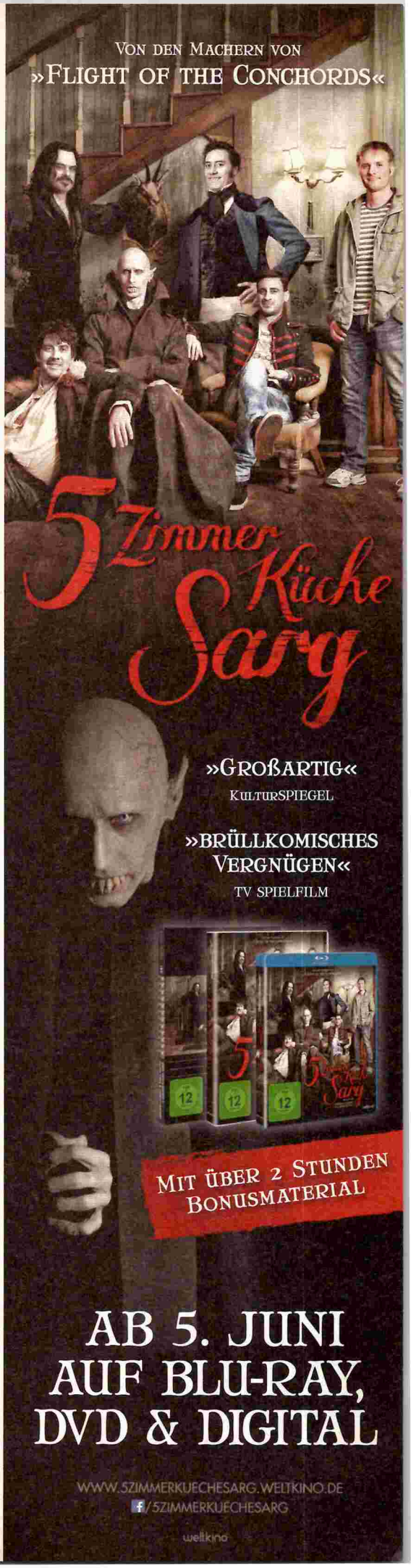
DFA / PIAS COOPERATIVE
(ALBUM)

RELAXED MUSCLE
A HEAVY NITE WITH ...

ROUGH TRADE / INDIGO
(ALBUM)

Auch wenn die weise Christiane Rösinger Pärchen für eine Zumutung hält: Musikalische Duos sind meistens prima. Überschaubares Personal, maximale Konzentration dank reduzierter Mittel. Ich denke an The Kills, Blood Red Shoes, White Stripes, Soft Cell, Yello, Jolly Goods, Pet Shop Boys, Lee & Nancy. Und an Tobin Prinz und Suzi Horn aus Brighton, deren Nachnamen in echt natürlich anders lauten. Zusammen sind Prinz (Gitarre, Gesang) und Horn (Bass, Gesang) Prinzhorn Dance School, benannt nach dem Psychiater Hans Prinzhorn, der Kunstwerke seiner Patienten als solche ernstnahm und ausstellte. PDS haben 2007 ein beeindruckendes Debütalbum mit Hits wie »Crackerjack Docker« und »Do You Know Your Butcher?« veröffentlicht, die zweite Platte *Clay Class* stagnierte auf demselben Niveau. Auf *Home Economics* klingen Prinz und Horn jetzt so, als hätten sie die Zweikämpfe und Streitereien, die die Aufnahmen zum ersten Album angeblich dominierten, überwunden und in einen stringenten Sound und so etwas wie Harmonie kanalisiert, sagen wir: in eine gemeinsame künstlerische Vision.

PDS kommen von der Kunsthochschule und müssen sich öfter den Vorwurf gefallen lassen, keine »richtige Band« zu sein, sondern ein Performanceprojekt – was durchaus der Selbstwahrnehmung entspricht, Prinz und Horn hassen Bands. Zum *arty* Gesamteindruck passt, dass das neue Album aus sechs Stücken besteht, weil sich auch auf *Slates* von The Fall oder *Texas Fever* von Orange Juice jeweils nur sechs Songs finden. An The Fall erinnern PDS wegen Prinz' barscher Stimme und dem Hang zur Repetition ohnehin, an Orange Juice weniger. Diese Musik ist so spartanisch wie aufgeladen, distanziert und intim, wie man es nur in



England kann. Betonte Drums, lauernde Postpunk-Gitarre, dialogische Vocals; in den Texten geht es um Hunger, Wut, Angst, Drogen, Erziehung. Spannung entsteht durch Leerstellen, in denen alles vor unter dem Deckel gehaltener Leidenschaft vibriert. Großartyg.

Diese Musik ist so spartanisch wie aufgeladen, distanziert und intim, wie man es nur in England kann.

Ebenfalls keine richtige Band, sondern tausendmal mehr ein Projekt als PDS war das Duo Relaxed Muscle, das 2003 den »sound of young Doncaster« für sich beanspruchte. Schon damals kein Geheimnis: Hinter den Pseudonymen Darren Spooner und Wayne Marsden verbargen sich Jarvis Cocker (Pulp) und Jason Buckle (All Seeing I). Die Faszination bestand vor allem darin, dass Cockers eher beiläufiger, nerdiger Sex-Appeal bei Relaxed Muscle in sein groteskes Gegenteil verkehrt wurde: in einen grünlich-bleichen Fetischzombie, der Texte wie »I rule my woman with a rod of iron« von sich gab. Relaxed Muscle waren wie eine verrauschte Mixkassette mit Bandsalat von 1984 plus Lichtorgel aus dem Partykeller. Cocker und Buckle warfen optische und klangliche Bestandteile von Frankie Goes To Hollywood, Alien Sex Fiend, Adam And The Ants, Haysi Fantayzee, The Cramps, Suicide und Gary Glitter in einen Sangria-Eimer und fummelten dazu am Strobo rum. Vermutlich fanden sie sich selbst am witzigsten, aber ich mochte Relaxed Muscle auch sehr. Songs wie »Sexualized«, »Billy Jack« oder »Mary«, das auch bestens auf eine Pulp-Platte gepasst hätte, sollte man viel öfter hören. Und direkt danach Prinzhorn Dance School.

Christina Mohr

Die Tödliche Doris *Die unsichtbare LP* (Boxset)

DIE TÖDLICHE DORIS
DIE UNSICHTBARE LP

MAJOR LABEL / BROKEN SILENCE
(BOXSET)

Kein Etikettenschwindel: *Die unsichtbare LP* ist im wörtlichen Sinne unsichtbar, immateriell und erst dann vernehmbar, wenn man die beiden Tödliche-Doris-Alben *Unser Debut* (1984) und *Sechs* (1986) gleichzeitig abspielt, das eine über den linken, das andere über den rechten Stereokanal. Die Alben wurden im selben Zeitraum im von Kurt »Pyrolator« Dahlke gegründeten Düsseldorfer Ata-Tak-Studio aufgenommen, sie sind textlich und zeitlich aufeinander abgestimmt und ergänzen sich gegenseitig, funktionieren aber ebenso getrennt voneinander und wurden ursprünglich zeitlich versetzt veröffentlicht. 30 Jahre später erscheinen die Platten nun erstmals in der schon damals zusammengedachten, aber getrennten Form, in einer schlichten, grauen Vinylbox mit einem Poster sowie weiterem Bonusmaterial.

Während Kraftwerk, DAF, Fehlfarben, Pyrolator und andere Düsseldorfer eher für einen kühlen und ernsthaften Sound standen, stellte die Westberliner Künstlergruppe Die Tödliche Doris die ironische Variante der deutschen Außenseiteravantgarde der Achtzigerjahre dar. Auf *Unser Debut* und *Sechs* wurden unter anderem Feuilletonartikel, Imitationen von Fernsehansagen und Alltagsgespräche wiedergegeben und durch stete Wiederholung und die Veränderung der Satzmelodie langsam zersetzt. Die komplementären Stücke »Südwestwind – The Sound Of Bells« (*Unser Debut*) und »Windstille« (*Sechs*) ergänzen sich durch schnellen weiblichen Gesang und kurze Klavierintervalle einerseits und monoton langgezogene Männerstimmen mit stampfendem Beat andererseits. Während die Männer singen: »Du bist fasziniert von Kirchen und Domen«, tönt die Frau: »Die sicherste Adresse ist die Hölle.«

Zusammengenommen löst sich der Sinngehalt des Textes auf, während durch die Trennung der Alben die Dekonstruktion der Stücke nachvollziehbar bleibt. Songs wie »Noch 14 Vorstellungen« (*Unser Debut*) beziehungsweise »Eine Frau zur selben Zeit an einem anderen Ort« (*Sechs*) sind erschreckend aktuell – und würden heute vermutlich im Museum unter dem Label Performance Art laufen. Die Tödliche Doris unterwandert mit ihren schrullig-witzigen, aber auch leicht verständlichen Texten eingefahrene Konzepte von U- und E-Musik.

Auch sonst zeigt diese graue Box die Macht des Unsichtbaren und im ideellen Raum miteinander Kombinierten auf. Die Tödliche Doris hat als elektronisch-poststrukturalistische Künstlergruppe längst Eingang gefunden in den Popkanon, von Jürgen Teipels *Verschwende deine Jugend* über Frank Apunkt Schneiders *Als die Welt noch unterging* bis zu Wolfgang Müllers *Subkultur Westberlin 1979–1989*. Richtig auseinanderhalten kann man Selbstdarstellung, Mythos und tatsächliche Innovationsleistung nicht mehr. Wie auf *Die unsichtbare LP* ist alles voneinander durchdrungen.

Nadine Schildhauer

TAME IMPALA
CURRENTS

CAROLINE / UNIVERSAL
(ALBUM)

Vor ziemlich genau fünf Jahren waren sie die Band der Stunde. Oder der Sekunde, des Tages, des Jahres. Egal, Zeitangaben spielten bisher im Kosmos Tame Impalas respektive ihres Masterminds Kevin Parker nie eine besondere Rolle. Ihr Schluffi-Rock passte einfach in den Geist des ausklingenden ersten Jahrzehnts des neuen Jahrtausends. Ereignisreich war diese Dekade: In New York bekam der internationale Terrorismus ein Gesicht, in Afghanistan und im Irak zeigte die vermeintliche Friedensmacht USA unter George W. Bush das ihre, obendrein gab es eine globale Finanzkrise, autsch.

Was tut man nach so verflixten Jahren? Richtig, erst mal entspannen. »Lasst euch die Haare wachsen, nehmt Acid, träumt ein wenig von einer besseren Welt …«, schien der mit Anleihen aus Psych- und Krautrock gesättigte Sound der australischen Band zu raten. Darauf konnten sich Musikfans auf der ganzen Welt einigen, folglich lief das Debütalbum *Innerspeaker* gut zwei Jahre lang in Endlosschleife in der Küche jeder besseren Studenten-WG. An besagter Formel änderte 2012 auch das Zweitwerk *Lonerism* wenig. Es fanden sich einige breitbeinige Riffs zwischen den wohligen Klängen und mit »Feels Like We Only Go Backwards« auch ein bezeichnend betitelter Mini-Hit.

Mit ihrem dritten Album *Currents* scheinen Parker und seine Kollegen nun in der Realität angekommen zu sein. Das verspricht zumindest der Titel. Die Musik relativiert diesen Eindruck jedoch mit den ersten Tönen: Der achtminütige Opener »Let It Happen« erinnert mit seinen retro-futuristischen Synthesizerfanfaren an das Electric Light Orchestra zu seinen käsigsten (und besten!) Zeiten und komprimiert im letzten Drittel den Elektro-Funk-Wertstoffhof der Kollegen von Daft Punk auf Westentaschengröße, Roboterstimmen inklusive. Was ist passiert? Die simple Antwort gibt Parker selbst. »They say people never change / But that's bullshit«, singt er in »Yes, I'm Changing«.

Was tut man nach so verflixten Jahren? Richtig, erst mal entspannen.

Natürlich werfen Tame Impala dabei nicht alles über Bord, was fünf Jahre lang Erfolg garantierte. Auch *Currents* taugt nicht als Soundtrack für Rückenverspannungen, der bandtypische Chillout-Faktor klingt durch jede Note. Doch die Realität, auch die von Parker, ist komplizierter geworden. Textlich geht es um das Hineinwachsen in eine an vielen Enden beängstigende Welt. Dieser war mit dem alten Sound offenbar nicht mehr beizukommen. Also legt man den gewohnten Schwurbel-Rock zugunsten einiger Elektronik und Bezügen auf dekadentere Pop-Phasen beiseite. Kevin Parker hat im Laufe der Jahre eine Entwicklung vom Schlafzimmerkauz zum Bühnen-der-Welt-Kauz genommen und dabei an Selbstvertrauen gewonnen. Auf *Currents* traut er sich, seine Ideen bis zum Ende auszuformulieren – und dann noch einen Schritt weiter zu gehen.

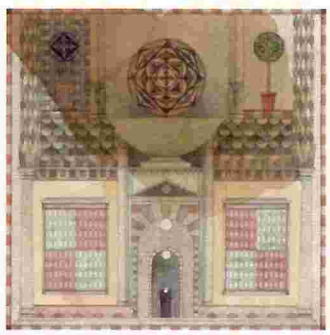
Weißer Funk, abgehalfterter Disco, Achtziger-Schmalz, Phil-Collins-Fahrstuhlballaden – das Album changiert zwischen diesen Polen und klingt dabei erstaunlich homogen. Bedeutsamer ist jedoch seine Wirkung auf ein ganzes Genre: *Currents* begräbt ein Monster, das Tame Impala als Vorhut des Psychedelic-Revivals der letzten Jahre selbst geschaffen haben. Entspannung löst eben doch nicht alle Probleme.

Dennis Pohl

REFUSED
FREEDOM

EPITAPH / INDIGO
(ALBUM)

Refused, die Punk-Anpisser vom Dienst, diese edel und *clean-cut* aufgemachten schwedischen Kommunisten-Slickster mit den Allen-Ginsberg-Zitaten und Richard-Wagner-Anleihen, haben nach 17 Jahren im Rahmen ihrer zweiten Reunion innerhalb von drei Jahren ein neues Album aufgenommen. Es ist ausgezeichnet produziert, stilistisch abwechslungsreich und ziemlich belanglos. *Freedom* heißt es und zielt leider im Einzelnen wie im Gesamten auf den kleinsten gemeinsamen Nenner ab, wenn über die Flüchtlingspolitik der Europäischen Union, post-kolonialistisches Gehabe und fanatischen Atheismus abgeätzt wird. Und nun? Stellen sich einige Fragen.

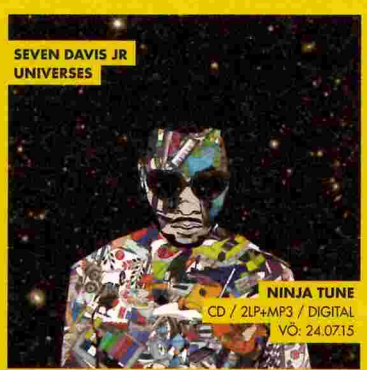


Erstens nämlich, ob das überhaupt noch jemanden interessieren sollte. »Down in the dirt / Nothing has changed«, kreischt Schrei- und Sprachrohr Dennis Lyxzén. Allerdings hat sich

Mit "Portraits" gelingt dem englischen Duo Maribou State ein äußerst charmantes Debütalbum zwischen Bass, House und Pop!

Live:
23.07. Köln, Club Bahnhof Ehrenfeld (CBE)
24.07. Berlin, Gretchen
25.07. Stuttgart, Stuttgart Festival

Die norwegische Electronic-Jazz- und Post Rock-Formation Jaga Jazzist hatte zuletzt ihr hochgelobtes Album "Live With The Britten Sinfonia" (2013) sowie eine Jubiläumsbox zum 20-jährigen Band-Bestehen (2014) veröffentlicht. Nun kehren Jaga Jazzist mit "Starfire", ihrem ersten brandneuem Studioalbum nach fünf Jahren, zurück!



Nach fantastischen Single VÖs auf u.a. Classic, Must Have Records, Ten Thousand Yen und natürlich Ninja Tune erscheint im Juli das heiß ersehnte Debütalbum - Seven Davis Jr rougher Mix aus (dirty) Chicago House, R&B, Detroit Techno und P-Funk wird 2015 für Aufsehen sorgen!

NINJA TUNE
COUNTER
ROUGH TRADE

eine Menge geändert seit der Auflösung der Band im Jahr 1998, die internen und externen Legenden nach entweder den Bandzerwürfnissen während der Aufnahmen zu *The Shape Of Punk To Come* oder dem wachsenden kommerziellen Erfolg und den daraus resultierenden Missverständnissen in der allgemeinen Rezeption geschuldet waren.

Refused selbst haben sich ebenfalls verändert, zitieren mittlerweile nicht mehr Born Against, The Nation Of Ulysses (und damit in zweiter Instanz Ornette Coleman sowie in dritter H. G. Wells), Beat-Literatur und 68er-Ideologien, sondern versuchen sich auf dem Boden der Tatsachen zu positionieren. Eklektizismus ist auf *Freedom* handlichen Slogans gewichen. Fragen, wie sie am Anfang des ironischerweise zum Welthit mutierten Songs »New Noise« formuliert wurden (»Can I scream?«), werden mittlerweile als Ankündigung verpackt: »I'm just going to scream now«, kündigt Lyxzén auf »Old Friends / New War« an und tut das dann auch.

Unterliefen Refused schon mit einem Album wie *Songs To Fan The Flames Of Discontent* (1996) die Erwartungshaltungen der Punk-Community mit scharfer Kritik an deren Wirkungsmechanismen und Borniertheiten, taten sie das auf *The Shape Of Punk To Come* mit einer musikalischen Offenheit, die von Techno bis Jazz reichte. Chuzpe allein rettet *Freedom* aber nicht mehr, musikalische Offenheit wird nur angedeutet. Keiner der Songs hat die explosive Dichte der früheren Veröffentlichungen, keiner kann trotz all der Breaks, Synthieschnipsel oder Vokalversatzstückelei an das 17 Jahre zurückliegende Überalbum heranreichen. Im Grunde zitieren Refused auf *Freedom* lediglich eine Band: Refused.

Natürlich ändert das nichts daran, dass ihre Kritik valide und hochaktuell ist. Gerade die Auseinandersetzung mit der Festung Europa als exklusives, menschenunwürdiges System

GEGENWARTSKUNDE

POPWELT
MIT KLAUS WALTER

1

2

»Gefühle, die man etwa bei einem Trennungsgespräch über Skype hat, sollten meiner Meinung nach in der Musik nicht mit denselben Affekten transportiert werden, wie sie vielleicht zu einer Milchshake-Bar in den Fünfzigerjahren passen würden.« Das ist einer von vielen klugen Sätzen, die derzeit von HOLLY HERNDON (1) kursieren, hier aus einem Interview, das Tim Caspar Boehme mit ihr für die *taz* führte. Streckenweise triggert Herndons Album *Platform* (4AD) bei mir den Wunsch, zu wissen, welche Gefühle man bei einem Trennungsgespräch über Skype hat und wie sie sich zu einem Trennungsgespräch in einer Milchshake-Bar der Fünfziger verhalten würden. Unglücklicherweise mischt sich an diesem Punkt immer Paul Weller in mein Denken ein. Er hat dort die Stelle Milchshake-Bar besetzt und damit den undankbaren Platz als Gegenpol von Holly Herndon. Gegenpol im Sinne einer unerschütterlichen Pop-Subjekt-Konstruktion, die sich von nichts aus der inneren Balance bringen lässt.

Paradoxerweise bleibt Weller umso mehr der ewige Milchshake-Weller, je mehr er Krautrock probiert, Sun Ra droppt und von seinen *ever changing moods* erzählt. Es liegt nicht nur am biologischen Geschlecht und Alter, dass die aktuellen Platten von Weller, Faith No More, Blur und leider auch The Fall verglichen mit Herndons *Platform* oder der Compilation *SOUNDS OF THE UNIVERSE* (2) (Soul Jazz) so uralt aussehen, dass ich gar nicht wissen will, ob sich dort irgendwas verändert hat. Endstation Milchshake-Bar.

»Wie körperlich kann Laptop-Musik sein? Für Herndon ist das gar keine Frage«, schreibt Boehme. »Hauptsache ist für Herndon, dass ihre Musik ›erdig, fleischlich und menschlich‹ klingt.« Das Wort »fleischlich« betont auch Sonja Eismann in *Konkret*: Herndon »setzt ihre Stimme und ihren Computer wie ein Instrument ein, das die beiden durch spezifisch programmierte Tools aneinander bindet … und die Maschine so zu einer ›fleischlichen‹ Klangquelle macht.« Die Technik solle »ein Einfallstor zum Publikum schaffen, um eine Form von Empathie, von verkörperter gemeinsamer Erfahrung herzustellen.« Herndons Subjektdialektik skizziert Jens Balzer in der *Berliner Zeitung*: »Reich schillern die Farben des Ichverlusts und der neuen Ichwerdung in unserer restlos digitalisierten Kultur.« Für Balzer ist »Home« das Schlüsselstück. »›Home‹ handelt von der Liebe zu dem unsichtbaren Fremden, der sie ausforscht … und dabei derart tief in ihr Innerstes kriecht, dass er zu einem Teil ihres Selbst wurde – und das heißt: zu jemandem, den sie nur lieben kann, wenn sie sich selber nicht fremd werden will. ›I know that you know me better / Than I know me‹: Der dunkle Voyeur, dem Herndon hier ihre submissiv-masochistischen Gefühle gesteht, ist … kein einzelner Mensch, sondern das imaginäre Ich der unentrinnbaren Digitalüberwachung. Und das Zuhause, in dem sie nicht mehr alleine ist – ›I don't know how to be on my own‹ –, ist der Laptop, mit dem sie ihre Musik komponiert.«

Die Verunsicherung des segmentierten und fragmentierten Subjekts spricht aus der Musik von Holly Herndon und den besten Tracks der hier ohne weitere Begründung empfohlenen *Sounds Of The Universe*. Dort finden die Aporien von Ichverlust und Ichwerdung schon in den Künstlerinnennamen ihren Niederschlag: Africans With Mainframes, Hieroglyphic Being, Tenderlonious. »I don't know how to be on my own«, singt Herndon mit gesplitteter Stimme in »Home«. »I'm not home, leave a message«, so beginnt 1981 Laurie Andersons »O Superman«, es folgt die Message einer Vocoderstimme: »You don't know me, but I know you.« Der Fremde, der mich kennt, der alles weiß über meine Konsum- und Sexvorlieben heißt heute NSA, bei Anderson kurz vor dem Orwell-Jahr hätten wir ihn Big Brother genannt. Die musikalisch-technologischen Mittel, mit denen die beiden Frauen von der Unmöglichkeit, für sich zu sein, erzählen, ähneln sich verblüffend: Das rhythmisierte Hauchen in Herndons »Home« könnte ein Echo von Andersons »O Superman«-Intro sein.

»Eigentlich ist es ja eine ganz gute Voraussetzung für Kunst, nicht mehr Herr im eigenen Haus zu sein.« Schrieb Christian Werthschulte in der *taz* über »Home«. Ist es nicht eine notwendige Voraussetzung für Kunst, nicht Herr im eigenen Haus zu sein? Eine Disposition, ein Aggregatszustand, der den Herren Weller, Faith No More, Blur und anderen nicht zur Verfügung steht.

könnte kaum treffender ausfallen als in diesen Zeiten. Doch kommt diese Kritik nicht in genau dem selbstgerechten Modus daher, den die einstigen Punk-Anpisser vom Dienst schon früh als redundant verworfen hatten? Erreicht das überhaupt jemanden außerhalb des alten Fanzirkels? Abgesehen davon bleibt vor allem die Frage, was *Freedom* nun wirklich beweist. Die Antwort darauf haben Refused schon vor langer Zeit selbst gegeben.

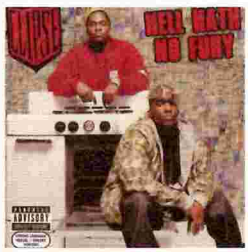
Kristoffer Cornils

CELO & ABDI
BONCHANCE

AZZLACKZ / GROOVE ATTACK
(ALBUM)

CLIPSE
HELL HATH NO FURY

RCA / SONY
(ALBUM)



Style ist alles. Auf diese drei Worte lässt sich die Idee von Rap, ach was, die gesamte Philosophie von HipHop locker runterbrechen. Technisch krass komplizierter Shit mag eindrucksvoll sein; klar, Kredibilität spielt eine Rolle; aber wer keinen eigenen, unverwechselbaren, übertriebenen Style auspackt, kann einpacken. Insofern zählen Stylefetischisten wie Celo & Abdi zu den bedeutendsten (Deutsch-)Rap-Phänomenen unserer Zeit.

Mit drei Alben und zwei Mixtapes innerhalb von vier Jahren ist das Frankfurter Duo nicht nur abartig produktiv, mit jedem Release verfeinern Celo & Abdi ihr eigens kreiertes Zeichensystem aus Gangsterfilmreferenzen, Kanak Sprak und Fußballspielernamen. Wer sich bislang zwischen diesen Koordinaten wohlfühlte, den wird auch *Bonchance* nicht enttäuschen. Von Track eins bis 17 widmet es sich nämlich der Spezialität des Duos: dem Straßensprech. Ob es um den *hustle* des Berufsdealers geht (»Ticker Chromosom«), um Paranoia auf Koks (»Verfolgers«) oder um »Schnelles Geld« (Abdi: »Braun, grün, gelb / Ich will nie wieder Zwannis sehen«) – Celo & Abdi gehen die Einfälle nicht aus, um den immergleichen Stoff immer neu zusammenzupunchen.

Zugegeben, überkrasse Reimketten oder nie da gewesene Vergleiche gehören nicht unbedingt zu den Qualitäten des Albums. Die Kunst von *Bonchance* liegt in der bildmächtigen Sprache, die als pompöse Polit- und Popzitatcollage regelrecht surreale Züge annimmt. Pegida-Anhänger etwa werden als »Walking Dead« a.k.a. untote Nazis vorgeführt; wer »Heckmeck« macht, wird »mit der Pumpgun« durchlöchert »wie Spongebob«; und die CDU-Wählerschaft, tja, die darf ganz klassisch blasen. Hinzu kommt ein Stilbewusstsein bei der

Auswahl der Beats, das man so manchem deutschen Rapper wünschen würde: M3 liefert brillant überproduzierte Samplebretter, und Celo & Abdi wissen, was damit zu tun ist.

Ganz ähnliche Charakteristika – Style-Fokus und Straßenmärchen in krassen Sprachbildern – zeichnen ein US-Album aus dem Jahr 2006 aus, das inzwischen in der Versenkung verschwunden ist, damals aber als das Rap-Ding des Jahres gefeiert wurde: *Hell Hath No Fury* von Clipse, dem Vorzeigeprojekt der Neptunes. Soundtechnisch mag der Vergleich zu *Bonchance* außerirdisch wirken. Wir reden hier von Nullerjahrefuturismus von Pharrell, dort von *Kill-Bill*-Samples und Boom Bap. Aber was Vibe und Idee angeht, sind Clipse tatsächlich ähnlich *rough* und zugleich unterhaltsam wie Celo & Abdi.

»Braun, grün, gelb / Ich will nie wieder Zwannis sehen.«

Das gesamte Album besteht aus Tickergeschichten, die die aus Virginia stammenden Brüder Pusha T und Malice genauso differenziert angehen wie das Frankfurter Duo. Während auf »Momma I'm So Sorry« der kosmopolitische Kokaindealer feiert (Malice rappt zwischendurch von Frankfurt, kann das Zufall sein?), erzählt das abschließende »Nightmares« von den moralischen Bürden des Kriminellendaseins. *Bonchance* ist ein erstklassiger Anlass, um dieses vergessene Meisterwerk wieder hervorzukramen. Zu hoffen bleibt, dass die Azzlackz nicht auch plötzlich von der Bildfläche verschwinden, wie Clipse es taten. *Bonne chance!*

Fatma Aydemir

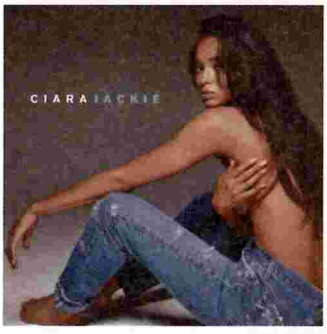
CIARA
JACKIE

EPIC / SONY
(ALBUM)

Kaum vergleicht sich Ciara im *Guardian*-Interview mit Beyoncé und Rihanna, schwärmen der BeyHive und die Riri-Gefolgschaft auf den Fan-Kriegspfad aus: Wer ist diese Cici denn überhaupt? Na, die »First Lady of Crunk'n'B« aus Atlanta, die 23 Millionen Platten verkaufte, seit sie 2004 als 18-Jährige mit ihrem Debüt *Goodies* in den US-Top-Ten chartete. Sie hat mit Missy Elliott, Justin Timberlake, Usher, Nicki Minaj, 50 Cent kollaboriert, mit Britney Spears und Jay Z getourt und kürzlich mit den Obamas diniert. Trotzdem schwankt ihr Celebrity-Status im R'n'B-Reich zwischen irgendwie noch zu entdecken, was im Kraftfeld von hochgepowertem Mainstream herzlich absurd ist, und Möchtegerndiva, die es nicht noch mal unter die Top 5 schaffen wird. Daran wird auch Ciaras sechstes Album nichts ändern.

Der mit perfekten Körpermaßen ausgestatteten exzellenten Tänzerin und Schauspielerin, die mit besten Manieren glänzen soll, fehlt in all ihrer Vollkommenheit eine nicht näher zu bezeichnende Auffälligkeit: so etwas wie das Bad-Girl-Gepose von Rihanna, die für Size-Zero-Maßstäbe zu vollen Schenkel von Beyoncé, der melancholische Soul-Schmelz von Aaliyah, als deren Wiedergängerin Ciara bereits gefeiert wurde. *Jackie* hat sie ihre neue Platte genannt, als Reverenz an ihre Mutter, mit deren Augen sie die Welt sehen könne, seit sie Mutter eines Jungen namens Future ist. Den gleichnamigen Rapper-Vater des Wonnepröppchens verließ sie nach einem knappen Jahr öffentlich gelebter Verliebtheit, nachdem er sie betrogen hatte.

Diese biografischen Elemente führen zu den Momenten auf der Platte, die am deutlichsten mit der distanzierten Glätte brechen, mit denen Ciaras versierte, aber von speziellen Färbungen freie Stimme die polierten Songs darbietet: Im Opener »Jackie (B.M.F.)« rappt sie etwas überkandidelt von all dem *shit*, durch den sie waten musste, und vom erhabenen Gefühl, ein fast fünf Kilogramm schweres Baby rausgeploppt zu haben: »I'm a bad motherfucker!« Im schmusigen »I Bet« rechnet sie mit ihrem Ex und dessen »bitch« mit »silicone ass« ab, und die Uptempo-Tanznummer »One Woman Army« ist eine Empowerment-Hymne à la Janet Jackson für ihre weiblichen Fans.

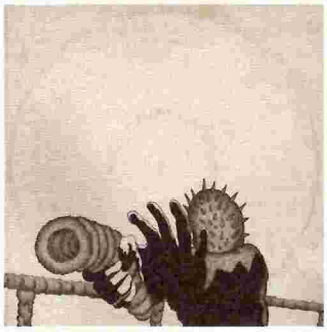


Obwohl (oder eher weil) Ciara einen ganzen Sack voll Bigshot-Producer wie Dr. Luke, Polow Da Don oder die legendäre Songwriterin Diane Warren im Boot hat und Missy Elliott und Pitbull mitrappen, bleibt das Album im Gesamteindruck seltsam unspezifischer Dance-R'n'B. Die avancierteren Referenzen laufen mit blechernen Neunziger-Drum'n'Bass-Beats, Achtziger-House-Hooklines, Old-School-Electro-Breakbeats, Skizzen von Highlife-Gitarren, die man alle gerne noch höher gekitzelt gehört hätte, stets in eine andere Richtung als der recht eurotrashige Popsongfummel, der mit dem Gesang darüber hängt und am Ende das meiste zudeckt. So richtig zusammen kommen diese Elemente erst im De-Luxe-Edition-Remix von »I Bet«, in dem Ciaras balladiger Gesang vom so peinlichen wie ekstatischen Kirmes-Trance-Geballer von Remixer R3hab die Stufen rauf und runter geflippert wird.

Sonja Eismann

THEE OH SEES
MUTILATOR DEFEATED AT LAST

CASTLE FACE
(ALBUM)



Remember ... Amphetamine Reptile Records? 1986 von Tom Hazelmyer als Outlet für seinen eigenen Kunstkrach gegründet, Anfang der Neunziger der Minneapolis-Nukleus einer den Mainstream verachtenden Anti-Seattle-Szene mit den Melvins und Helmet als temporären Brücken und den God Bullies, Cows und Helios Creed als psychotischer Mitte. 1998 war Schluss, seither verkauft Hazelmyer limitierte Comic-Drucksachen.

John Dwyer, Jahrgang 1974, aufgewachsen in Providence, Rhode Island, einer der Gründerväterstädte der USA, zog im Jahr 2000 nach San Francisco, um dort sein eigenes freies Indie-Universum zu erschaffen. Der bunt-böse Irrsinn von Amphetamine Reptile war gewiss Inspiration, gleichzeitig zeigten seine musikalischen Entäußerungen ein sonniges, melodieverliebtes Hippiegemüt, man war ja nach Kalifornien gezogen. Aus einer Garagenbastelstube für mutierte Instrumente namens OCS (ursprüngliche Bedeutung: Orange County Sound) wurde nach diversen Ausdeutungen schließlich das Bandformat Oh Sees, später Thee Oh Sees. Seit Mitte der Nullerjahre erschienen nicht weniger als zwölf Langspielplatten, Dwyer wurde zur Galionsfigur der Retro-Garage-Psych-Bewegung.

Von allmusic.com als »The Mamas & The Papas run through a seriously bent garage blender« beschrieben, boten Thee Oh Sees eine freundliche Wiederkehr der Butthole Surfers im Fan-Vollkörperkontakt. Eine Internetfotorecherche zeigt den zunehmend tätowierten Gitarristen und Sänger nicht nur auf diversen Bühnen, sondern vor allem in Kellern, Miniclubs und Wohnzimmerteppichen beim dauerhaften Ausrasten. All das formte sich zu einer weirden, reizenden Trash-Geschichte, die mich musikalisch allerdings wenig bewegte – bis Dwyer 2014 seine Wirkungsstätte wechselte. »Quasi über Nacht wurde San Francisco bevölkert von Typen, die mit ausdrucksloser Miene in ihr Telefon starrend herumliefen«, erzählte er *Pitchfork* und fügte hinzu: »Ich ziehe einen Taco jederzeit einem Vintage-Brillenladen vor.«

Taco = Los Angeles = ein anderer Sound. *Drop*, die erste LA-Veröffentlichung mit einer erstaunlichen Menge Pop, war ein Vorzeichen: Das Dwyer-eigene Miteinander aus Melodie und Attacke wurde wärmer, bassiger und produzierter. Nun kommt mit neuer Rhythmussektion alles, was sich in seinem Gepäck vereint – Sixties-Pop, Hippie, Kraut, Noise, Exzess –,

mit dem ortsansässigen Rock und *sleaze* in einer ebenso fetten wie warmen Psychedelikblase zusammen. Die gleichberechtigte Fortführung von Interstellar Overdrive, Bowie, Bolan, Lennon, Neil Young, The Stooges und The Who nimmt Blue Cheer und Black Sabbath mit auf den Trip und befreit sich in einer beseelten Desert-Rock-Session. Der Gremlin-Twäng von Dwyers Gitarre wird zu Thors Hammer, da stehen keine Hobbykellerwände mehr, gegen die der Veitstanz knallt – hier ist Platz zum Rocken und Rollen. Josh Homme, hör dir das an! *Mutilator Defeated At Last* – nur 33 Minuten lang, nur auf Vinyl erhältlich und trotzdem die wichtigste US-Rock-Veröffentlichung seit Kyuss' legendärem Vermächtnis. Jetzt bitte nicht aufhören und Comic-Kunst verkaufen!

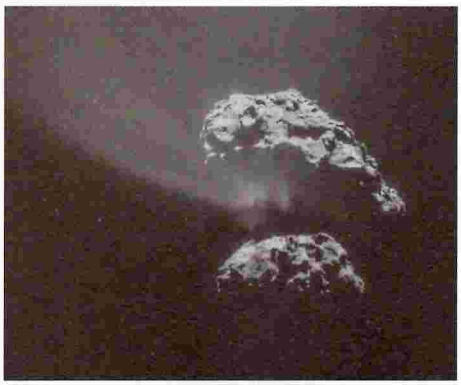
Holger in't Veld

67P / TSCHURJUMOW-GERASSIMENKO »A SINGING COMET«

ESA OPERATIONS
(SONG)

Ich muss um die acht Jahre alt gewesen sein, als mir mein naiver Glauben genommen wurde. Kinofilme, in denen Raumschiffe laut krachend explodieren? Grober Unfug! Im All herrscht ein großes kaltes Vakuum – somit können Schallwellen sich nicht ausbreiten. Seit jeher war es eine der Aufgaben der Popmusik, diese Leerstelle zu füllen. Von Joe Meeks mehrfach übereinander und rückwärts abgespielten Klospülungen, die am Anfang der Hitsingle »Telstar« der Tornados die außerweltliche Umgebung eines Satelliten simulieren, über zahllose Theremin-Schandtaten bis hin zu Sun Ras Parole »Space Is The Place« – alles, was irgendwie mysteriös rauscht oder hochtönig vor sich hin flirrt, konnte als Kosmossurrogat herhalten. Dabei stimmt die Geschichte von der absoluten Stille im All so nicht ganz. Der unendliche Himmel über uns ist voll von Musik. Nur breitet sich diese mangels Atmosphäre eben nicht akustisch, sondern durch elektromagnetische Schwingungen aus.

Zu den schönsten Randnotizen der spektakulären Begegnung zwischen der Raumsonde Rosetta, ihrem Landeroboter Philae und dem Kometen 67P / Tschurjumow-Gerassimenko gehören die Aufnahmen des »singenden« Himmelskörpers. Der im Durchmesser gut vier Kilometer große Chip aus Eis, Staub und Gas rast nicht nur mit bis zu 38 Kilometer pro Sekunde durch unser Sonnensystem: Er entsendet auch sein eigenes Lied. Dieses haben zumindest die Plasmaantennen von Rosetta erhört, und bei der europäischen Raumfahrtagentur ESA beziehungsweise der TU Braunschweig hat man anschließend die für den Menschen nicht wahrnehmbaren subsonischen Wellen in jenen Frequenzbereich hochgeschraubt, der unseren Hörraum umfasst, und das Ganze im November 2014 online veröffentlicht.



Copyright ESA/Rosetta/NAVCAM
CC BY-SA IGO 3.0

Der Gesang des Kometen klingt wie das Gurren eines Taubenschlags, den man auf einer windigen Felskante geparkt hat und der dort ziemlich kurzatmig in Loops vor sich hin pluckert. Der Klang schwillt an und fällt ab, das schnöde Pfeifen im Hintergrund besitzt romantische Qualitäten. Bei Felix Kubin etwa würde sich eine solche Elektromagnetfeld-Performance gut machen. Wäre die Aufnahme nicht lediglich 87 Sekunden kurz, könnte sie wahrlich hypnotische Wirkung entfalten.

Pech für Tschurjumow-Gerassimenko: Er ist kein sensationeller Einzelfall, sondern längst Teil einer Szene. Bereits einige Monate vor dem Erscheinen von »A Singing Comet« veröffentlichte die NASA Aufnahmen aus unserer überirdischen Nachbarschaft. Die Hörer lernen: Uranus und Neptun möchte man nachts lieber nicht allein begegnen, die Ringe des Saturn und – tatsächlich! – unsere schöne Erde sind hingegen wahre Meditationsmeister. Das große Nichts im All, es kann durchaus schön klingen.

Thomas Vorreyer

SON LUX BONES

GLASSNOTE / CAROLINE / UNIVERSAL
(ALBUM)

Alles ist in hellem Aufruhr. Knochen rasseln und brechen, Blut rauscht – ein Fest der Symbolismen. *Bones*, das vierte Album des zum Trio angewachsenen Avantgarde-Pop-Outfits Son Lux, ist ein anachronistisches Kompositum im schönsten Sinne. Ryan Lott, Experimentalpianist und Byron'scher Schwerenöter, bildet weiterhin das Kreativzentrum und sorgt trotz Band-externer Umtriebigkeit als Erleuchteter für elegischen Nachschub: »This moment, change is everything / The course of blood within your veins / A stranger's form, your skeleton / See the bones glow as they break free.« Die Anfangszeilen des Album-Openers »Change Is Everything« künden von einer makabren Mesalliance von Topos und Pathos. Das Umleiten des Blutkreislaufs steht allegorisch nicht nur für einen Neuanfang als Kollektiv, sondern auch für eine neue Kunstvision: Die Suche nach alternativen Welten ist der Euphorie der Erlösung gewichen. »We are the dead and dying / Shouting overturn / We are the ones this time!«, skandiert eine kristalline Frauenstimme in »This Time«.

DENOVALI RECORDS · LABEL & ONLINE RECORD STORE

PETRELS
FLAILING TOMB
[CD|LP|DIGITAL]
denovali.com/petrels

MULTICAST DYNAMICS
SCAPE
[CD|LP|DIGITAL]
denovali.com/md

MULTICAST DYNAMICS
AQUATIC SYSTEM
[CD|2xLP|DIGITAL]
denovali.com/md

HIDDEN ORCHESTRA
REORCHESTRATIONS
[CD|LP|DIGITAL]
denovali.com/hiddenorchestra

DENOVALI.COM/STORE · Record Store mit +5000 Titeln · Experimental, Ambient, Jazz, Electronica, Indie, etc.

Arthur Rimbaud (1854–1891), das Enfant terrible der französischen Symbolisten, sehnte sich in seinen düster-dekadenten Werken nach Bruch und Neuanfang. In seinem pointierten Vierzeiler »Abschied« hatte er die Nase voll: »Genug gesehn. Das Schaun ist allem Anschein längst begegnet. / Genug gehabt. Den Lärm der Städte, abends, und in der Sonne, und allezeit. / Genug gehört. Das Leben stockt. – O Geräusche und Visionen! / Aufbruch voll Gefühl und Geschrei – neu!« Neu ist Ryan Lotts Nähe zum lyrischen Symbolismus nicht. Bereits auf dem Albumvorgänger *Lanterns* formte sich eine Wesensgleichheit zum Rilke'schen Liebeslied: Das ätherische Schlüsselstück »Lanterns Lit« erzählte vom Gesang des unglücklich Liebenden, der zur wegweisenden Laterne wird. Das Feuer der Stimme weist der Anderen, Irrenden, den Weg durch die Wellen und Wogen des Daseins. Die flackernde Laterne als düster inszenierte Allegorie war, stellvertretend für den Gesamtduktus des Albums, ein in der Liebe verortetes Symbol. Mit *Bones* erkundet Lott nun ein viel weiteres Feld der schöngeistigen Bildsprache: Ist es nicht der Wunsch eines jeden Symbolisten, das Wesen der Dinge im Inneren zu erfassen, es zu imaginieren statt zu reproduzieren? Nur so wird das Sentiment unendlich: Indem man die Gefühlserfahrung aus dem Alltäglichen löst und in Schwingung versetzt, wird sie zeitlos.

Der Befreiungsschlag von jeglichen Naturalismen bestimmt auch die musikalische Komposition: Astrale Chöre mit kraftvoll akzentuierten Schlüsselphrasen (»You are the only one«), dekadente Instrumentierung in Hörspielmanier, Trommelwirbel, kreischende E-Gitarren und sirrende Violinen finden in maximaler Ausreizung zusammen. Die ausladenden Popmodulationen mit Fin-de-Siècle-Feeling kulminieren im albtraumhaften »White Lies«: »They take all of our young / They cut out our tongue / Oh how we are deceived / We're strong and we're free.«

Charles Baudelaire (1821–1867), einer der Wegbereiter der Moderne, nagte am selben alten Fluch, dem ewigen Paradox aus Freiheit und Verstrickung, Licht und Dunkel. In »Unheilbar« aus seinem Zyklus *Die Blumen des Bösen* heißt es: »Wer tilgt den alten Fluch der Schuld, der an uns zehrt, / Der sich windet und nimmer will sterben, / Von unsrem Blut sich wie der Wurm von Leichen nährt, / Gleichwie Raupen, die Bäume verderben? / Wer tilgt den alten Fluch der Schuld, der an uns zehrt?« Baudelaire und mehr noch Rimbaud schrieben gegen Normen an, zerschlugen literarische Traditionen, erschufen Neues aus Altem und stellten sich, ähnlich wie Lott in »I Am The Others«, die Frage: »Are we fixed or are we free?« Das Schwanken zwischen Weltschmerz und Euphorie ist nicht nur wesentlicher Gemütszustand, quasi das Erkennungsmerkmal des Symbolisten, es ist auch die Antwort. Letztlich geht es auch bei Son Lux vor allem um *change*. Bringt das die ersehnte Freiheit nicht automatisch mit sich? Um es in Rimbauds Worten zu sagen: »Fordern wir von den Dichtern Neues – Ideen und Formen!«

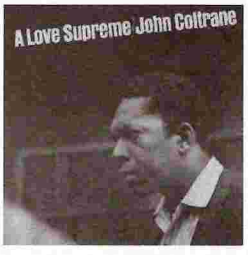
Matea Prgomet

KAMASI WASHINGTON
THE EPIC

BRAINFEEDER / ROUGH TRADE
(ALBUM)

JOHN COLTRANE
A LOVE SUPREME

IMPULSE! / UNIVERSAL
(ALBUM)



Warum erscheint ein Jazz-Album wie *The Epic* auf dem Radar des Neuen? Ein, zwei Gründe liegen auf der Hand: Saxofonist Kamasi Washington arbeitet mit Flying Lotus zusammen und veröffentlicht auf dessen Label Brainfeeder, er und seine Freunde spielen im Studio auch für Kendrick Lamar. Aber Washington liefert kein Hipster-Update von modalem Jazz, er *spielt* modalen Jazz, also historische Musik zwischen Miles Davis, John Coltrane und sogar etwas Horace Silver. Washington packt das große Besteck aus: Band, Big Band, Chor. Das ist sehr gut, aber weder radikal noch zeitgenössisch. In den drei Stunden Musik auf *The Epic* gibt es manche Harmonien – Jazzer nennen sie *changes* –, die bei jeder Jamsession gespielt werden. Was führt Nicht-Jazz-Hörer ausgerechnet zu diesem Album?

Jazz ist eine gute Destination, um sich vom Formalismus seiner Vorlieben zu erholen. Als ich 18 war, Ende der Achtzigerjahre, fand ich meine Indie- und Funkplatten langweilig. *A Love Supreme* von John Coltrane war eines der ersten Alben, die mich überredeten, neues Terrain zu erkunden. Das Album wird oft im Zusammenhang mit Kamasi Washington zitiert. Musikalisch ist das Unsinn. Coltrane war woanders, als er Ende 1964 diese Aufnahme machte. *A Love Supreme* ist eine Schwellenplatte zwischen dem noch schwer swingenden *Crescent*-Album davor und dem bereits viel freieren Nachfolger *Ascension*. Es ist deshalb ein guter Einstieg, weil man zu den gebetsartigen Wiederholungen auch ohne analytisches Hören Zugang findet. Und doch: Jazz ist eine Musik, die dialektisch mit ihrem Erbe verfährt, die im Befreiungsschlag den Ausgangspunkt der Liedform und der Harmonik erkennen lässt, gerade bei Coltrane, dessen Freiheit romantisch gesprochen eine erlittene war. Sein Weg ging durch die Meisterschaft hindurch, was ihn von Ornette Coleman unterscheidet.

Jazz ist eine gute Destination, um sich vom Formalismus seiner Vorlieben zu erholen.

Man kann aber den Coltrane von *A Love Supreme* und den frühen Coleman (etwa auf *The Shape Of Jazz To Come*, 1959) prima ohne Vorwissen hören und sich an die fast folkigen Basslinien von Jimmy Garrison (Coltrane) oder von Charlie Haden (Coleman) halten. Das geht bei Washington nicht, vieles beruht darauf, das Muster hören zu können, das gerade aufgelöst wird. Das erfordert viel Hörübung von Dixie über Swing und Bebop bis zu Hard Bop und weiteren nachfolgenden Stilen. Es ist wohl so, wie es Mark Greif für Rap formuliert hat: Man muss es selber tun – selber rappen. Im Jazz: selber spielen. Viel Spaß dabei! Das dauert Jahre und kostet den halben Freundeskreis.

Es hat in den letzten Jahren viele Einstiegsmöglichkeiten in den Jazz gegeben. Die meisten lockten rhythmisch. Der Schweizer Pianist Nik Bärtsch etwa mit seinem Zen-Funk. Oder, wie Bärtsch ebenfalls beim Münchner Label ECM, der US-amerikanische Vijay Iyer, auch er Pianist, dessen perfekt eingespieltes Trio eine Hommage an den Detroiter Techno-Produzenten Robert Hood zustande bringt und in anderen Tracks dennoch harmonisch interessant bleibt. So stehe ich heute als Hörer an einer weiteren Schwelle, an der ich mich frage: Warum hat die zeitgenössische Musikproduktion zwischen Hauntology, Post-Dubstep, R'n'B und so weiter harmonisch so wenig zu sagen? Wäre es nicht an der Zeit, dass all die tollen Sounds, Räume und kulturell interessanten Kollaborationen auch die erweiterte Harmonik entdeckten? Das Feld ist erstaunlich offen.

Tobi Müller

35 PUNCHZEILEN

… AUS 35 JAHREN
RAP MIT MARCUS STAIGER

Juks a.k.a. Kool Savas zum Thema Ficktexte: »MCs beginnen mich zu belasten / Ich verkleide mich als Schiff und deine Braut steigt auf den Masten.« // Savas mit einer Absage an pseudo-gesellschaftskritischen Rap: »Die Vielfalt deiner Themen ist erstaunlich, doch idiotisch / Maskulin rappen weiter bis der letzte Hippie tot ist.« // Also an den Rap von Freundeskreis: »1973, Geburtsjahr / Wichtig für mich als auch geschichtlich / Denn da wurde klar, dass die CIA 'ne Hure war.« // Oder von Massive Töne: »Für mein Leben, ohne Widerstände würd' ich's liebend ändern / Doch ich bin ein zufriedener Verschwender, Jünger der G7-Länder.« // Dagegen hilft die ultimative Provokation von Taktloss: »Eisenschwanz Taktloss pimpt die Hoes / Mein Penis hat Rostschutz bei den vielen feuchten Fotzen.« // Korrekte Grüße von Prinz Pi: »Ich bin der neue Kandidat / Ah, und wenn ich darf / Ja! Grüß ich schnell noch meine Ma und die Antifa.« // Jeru The Damaja rockt Fidel Castro: »Got a freaky, freaky, freaky freaky flow / Control the mic like Fidel Castro.« // Gänsehaut mit Guru (R.I.P.): »But if you took that shit out / And you took all the music out / What would remain? The voice no doubt.« // Nas macht Jay Z kaputt: »Rocafella died of AIDS / That was the end of his chapter / And that's the guy y'all chose to name your company after?« // GZA landet im Chaos: »When the MCs came to live out the name and to perform … Yo, RZA, flip the track with the what to cut.« // Konkret Finn, Mutter aller deutschen Battle-Rapper: »Und dann wünschst du dir, du kleiner Vollidiot wärst tot / Aber ich behandle dich wie verschimmeltes Toastbrot.« // Public Enemy: »Fight The Power« – mehr braucht es nicht für eine Punchline. // X-Clan: »To the East, my brother, to the East«. // Ice Cube stellt sich korrekt vor: »Straight outta Compton, crazy motherfucker named Ice Cube / From the gang called Niggas Wit Attitudes.« // Stieber Twins, sinnlos, aber cool: »Die Beats aus Eiche, die Loops aus Fichte / Oft steh ich im Wald und stemm Gewichte.« // Cora E mit Schlüsselzeile: »Ich wurd' zum Schlüsselkind / Das sind die Kinder, wo die Eltern nicht zuhause sind.« In der Version von Mike Lehmann: »Ich wurd' zum Rüsselkind / Das sind die Kinder, wo die Eltern Elefanten sind.« // Schwesta Ewa, die realste Type im D-Rap-Game: »Die Schwesta hat nix in der Küche zu suchen / Botox-Geschäft rippt Zuhälter und Huren.« // M.O.R. battlen mit Justus: »Wir verfahren mit Rappern wie Japaner mit Delphinen / Schnappen uns Knüppel und machen Hackfleisch aus ihnen.« // Snoop Dogg liefert den Beweis, dass es nicht darauf ankommt, was, sondern wie man es sagt: »1, 2, 3 and to the 4 / Snoop Doggy Dogg and Dr. Dre is at the door.« // Auch Fumanschu kann dumm, aber stylisch: »Wir gehen in eine Bar, gluck gluck gluck / Dann zu mir nach Haus, pack ihn aus und schluck.« // Dr. Dre hat kein Herz für die Polizei: »Still puffing my leafs / Still fuck with the beats / Still not loving police.« // Eminem und Dre machen Raptheater: »Wait! What if there's an explanation for this shit? / What? She tripped? Fell? Landed on his dick?!« // Fuat und Savas in einem der besten türkisch-deutschen Raptracks *ever*: »Fuat Manzer, halb Mensch halb Panzer.« // RAG hatten einen geilen Flow: »Und glaub mal nicht du seist ein Mann / Nur weil einer deiner Kollegen aus der Regenrinne saufen kann.« // Sugar Hill Gang fordern ihren Anteil an der kapitalistischen Warenwelt: »I got a colour TV / So I can see / The Knicks play basketball.« // Haftbefehl macht's mit der Pumpgun: »Frankfurter Jungs / Hungrig und stur, Mann / Anstatt Sturmmaske Bankraub im Turban.« // Tolle Hook von The Lady Of Rage: »I rock rough and stuff with my Afro puffs / Rock on, wit cha bad self.« // Lektion von Biggie: »What's beef? Beef is when your moms ain't safe up in the streets.« // Rakim in Geldnot: »Thinking of a master plan / Cause ain't nothing but sweat inside my hand.« // Styles P braucht Feuer: »I smoke like a chimney / Matter fact I smoke like a gun when a killa see his enemy.« // K.I.Z, damals politisch, heute politisch: »Ich dring ein, wo ich will, wie Bushs Militär / Danach zieh ich ihn aus dem Loch als ob er Saddam wär.« // Grim 104 beschreibt das Landleben: »Sitzen und warten / Und auf was? / Auf dass der Netto wieder aufmacht? / In der Kneipe jemand auflacht?« // Xatar erklärt die Welt: »Wer mit Xatar auf einem Teppich stehen will / Muss die Schuhe ausziehen, weil das 'ne Regel ist.« // Celo & Abdi auf ihrem großartigen neuen Album *Bonchance*: »Revolution, gib mir mehr Munition … No man stand, Deutschland brennt / Guck doch selbst Pegida a.k.a. *Walking Dead*.« // Disarstar auf seinem Selbstfindungsalbum *Kontraste*: »Ich bin mehrschichtig, Blätterteig / Ich bin ein Angeber, Wixer, einer der alles besser weiß.« Na dann. Prost!

VARIOUS
ORIGINAL BLÖDEL-HITS

K-TEL
(COMPILATION)

Eine musikalische Reise tief ins Herz der bundesrepublikanischen Finsternis: Deutsche Menschen singen von Alkohol (feucht) und Sex (fröhlich). Um das ernsthaft gut zu finden braucht es eine gewaltige Abstraktionsleistung. Oder nur ein bisschen Empathie. Schuld ist natürlich die Romantik. Diese vorgeblich urdeutsche Befindlichkeit wird gerne als Erklärung für das grottige Niveau der inländischen Humorproduktion herangezogen. Wer in Sehnsucht schwelgt und Weltschmerz verspürt, der ist nun mal nicht zum Schenkelklopfen aufgelegt. Nur: Das Leben ist kein Fassbinder-Film. Schon Goethe wusste: Man trinkt nicht immer nur Wein, man trinkt ja auch mal Branntwein. Also hoch die Tassen!

Die eigene Plattensammlung taugt besonders gut zum Gegenstand romantischer Verklärung. Wir stilisieren die Lieder unserer Jugend zum hochindividualisierten Bedeutungsfeld unserer Selbstwerdung. Nicht selten wird der Soundtrack des Lebens daher zum Ort gnadenloser Geschichtsklitterung: etwas authentische Härte, eine Prise *Teenage Angst*, dazu ein Quäntchen versponnener Tiefgang, garniert mit einer wohlplatzierten Vorzeigepeinlichkeit. Kaum jemand mag zugeben, in den prägenden Jahren etwas anderes als ausgewählte Underground-Raritäten gehört zu haben. Genretechnisch setzen die *Original Blödel-Hits* genau an jenen Punkten an, die man aus seiner Biografie am liebsten herausretuschieren möchte: Kleinbürgertum, sexuelle Verklemmung, Druckbetankung, Stumpfsinn. Doch es lohnt sich, den ersten Abwehrreflex zu

überwinden. Wer blödelt, hat es hinter sich. Blödelei bedeutet Freiheit von Egopolitur und geschmäcklerischen Ressentiments. Nonstop Nonsens ohne Rücksicht auf Verluste.

Kaum vorstellbar, dass Frank Zander, Mike Krüger oder die Mucker der Gute-Laune-Tingelbands Nighttrain, Torfrock und Rentnerband bereits in ihren Jugendjahren den Berufswunsch Blödelbarde hegten. Eine Schicksalsgemeinschaft verhinderter Rocker. Da zieht man aus, um die Welt zu erobern, und muss schließlich erkennen, dass man nur zum Blödmann taugt. Eine durchaus universelle Erfahrung, wenn auch keine, die man sich gerne ins Erinnerungsbuch schreibt.

Musikalisch ebenso wie in Sachen Witzigkeit ist die Qualität der hier versammelten Beiträge recht durchwachsen, mit Ausreißern in beide Richtungen. Fips Asmussen ist so etwas wie der H.P. Baxxter der Blödelszene: Man kann ihn scheiße finden, aber man kommt nicht umhin, ihn für seine Konsequenz zu bewundern. Der Gag-Gigant überzeugt mit schmerzfreiem Sprechgesang und ehrlichem Säuferpathos. Auf der anderen Seite des politischen Spektrums versprühen die Langzeitstudentencombos Insterburg & Co und die Gebrüder Blattschuss angenehm anarchischen APO-Charme. Als einzige Frau mit einem eigenen Song vertreten ist Helga Feddersen, deren tragische Lebensgeschichte es locker mit jeder Selbstzerstörungsikone der Popgeschichte aufnahmen kann. Ein durch eine Operation im Alter von 25 Jahren entstelltes Gesicht beendet eine hoffnungsvolle Theaterkarriere, es folgen Blödel-Hits, Depressionen, Medikamentenabhängigkeit, Magersucht, Insolvenz und schließlich Leberversagen.

Da zieht man aus, um die Welt zu erobern, und muss erkennen, dass man nur zum Blödmann taugt.

Am Ende ist es nicht die Romantik, die uns die *Blödel-Hits* verleidet, sondern die Ironie. Zwischen *ironisch* gut finden und *einfach* gut finden liegen Welten. Wem die Souveränität fehlt, über etwas zu lachen, ohne peinlich genau auf die Einhaltung eines Sicherheitsabstandes zu achten, der soll dazu doch bitte in den Keller gehen.

Diana Weis

HUGH MASEKELA
TECHNO-BUSH

JIVE AFRIKA
(ALBUM)

MANU DIBANGO
ELECTRIC AFRICA

CELLULOID
(ALBUM)

»Das Problem an Computern ist, dass nicht genug Afrika drinsteckt«, hat Brian Eno vor rund 20 Jahren gesagt. Dabei waren schon weitere zehn Jahre zuvor zwei Popmusiker aus unterschiedlichen Ecken Afrikas dieses Problem erstmals angegangen: Der kamerunische Saxofonist Manu Dibango und der südafrikanische Trompeter Hugh Masekela, die nebenbei immer auch ein bisschen singen und insgesamt eher Gefälliges produzieren, wollten mit verheißungsvollen neuen Musiktechnologien – Sampling, elektronische Drums, Midi und so weiter – ihre jeweiligen Ansätze in die Zukunft beamen. Aus heutiger Sicht wirken die dabei entstandenen Werke, ähnlich wie Brian Enos und David Byrnes *My Life In The Bush Of Ghosts* zur ungefähr selben Zeit, trotz ihrer tollen Titel etwas schwachbrüstig, aber immer noch wie grandiose Ideen vor ihrer Zeit.

Mit *Techno-Bush* nahm Hugh Masekela nach fast zwei Dekaden im Exil 1984 erstmals wieder ein Album auf afrikanischem Boden auf, in Botswana. In seiner Heimat Südafrika herrschte damals noch die Apartheid. Das Album beginnt mit dem besten Track, »Don't Go Loose It Baby«: Mit electroiden Disco-Beats, einem dezent acidigen Synthiebass und einer Rap-Einlage ist er ein auch heute noch brauchbarer Hit. Doch schon das folgende Medley mit unter anderem dem tragischen Klassiker »The Lion Sleeps Tonight« (alias »Mbube« alias »Wimoweh«, hier: »The Lion Never Sleeps«) wird zugekleistert mit smoother Trompete und braven Zulu-Harmonien. Hier ist die Zukunft schon wieder verloren, und so bleibt es fast für den Rest des Albums mit seinem herkömmlich synthetisierten Achtziger-Afropop. Das »Techno« im Titel meint denn auch vor allem Technologie, wie auf dem Cover ein »Fairlight Music Computer« (wie er hier genannt wird) sowie, neben einem stoffelig dreinblickenden Zebra und Afroklischee-Mustern, eine digital verzerrte Akazie zeigen.

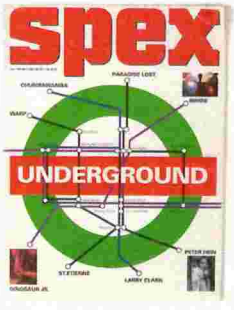
Der Fairlight-Synthesizer kam auch ein Jahr später 1985 bei Manu Dibangos *Electric Africa* zum Einsatz. Die Platte steckt ebenfalls in einem vielversprechenden Cover, auf dem sich Dibangos Kopf mit Schaltkreisen vernetzt. Der in Paris wohnende Kameruner war damals einer der erfolgreichsten afrikanischen Musiker überhaupt, er hatte Lust auf Neues und lud Bill Laswell aus New York ein, der wiederum Freunde und Bekannte mitbrachte. Auf der einen Seite waren das der Funkadelic-Keyboarder Bernie Worrell, der Keyboarder Wally Badarou, der ein Jahr zuvor sein tiefgründiges Soloalbum *Echoes* veröffentlicht hatte, der New Yorker Hipster-Gitarrist Nicky Skopelitis sowie der leibhaftige Herbie Hancock. Auf der anderen Seite der senegalesische Perkussionist Aiyb Dieng und der malische Kora-Virtuose Mory Kanté. Gemeinsam brachte die Truppe Synthesizer und Djembes, Talking Drums und Samples zusammen. Richtig aufregenden Makossa mit Electrofunk-Erdung ergab das aber nur beim ersten Stück, »Pata Piya«, wo Dibangos sämiges Saxofon im Zaum gehalten wird von »Rockit«-Breakdowns, während er in der kamerunischen Sprache Douala dazu rappt. Ansonsten ist hier gar nicht so viel »Electric«, auch diese Platte hängt fest zwischen dem Gestern und dem (damaligen) Morgen.

Immerhin dachten Masekela und Dibango zu ihrer Zeit weit voraus. Zu weit eigentlich. Denn wo es nie nennenswerte Industrie gab, brauchten postindustrielle Ästhetiken eben etwas länger, um schlüssig zu erscheinen. Elektronische Musik aus Afrika sollte darum erst 30 Jahre später Wirklichkeit werden. Nämlich jetzt.

Florian Sievers

HANS NIESWANDT
LA DISCOTECA AMA LA VITA

SPEX, JUNI 1991
(REPORTAGE)



Zu den größten Vorzügen der Prä-Internet-SPEX – die Allmacht als Diskurs- und Rezensionsorgan mal außen vor gelassen – gehörten ungeschönte Vor-Ort-Reportagen aus allen Winkeln der Popkultur. Besonders bedeutsam für blutjunge und durstige Clubkids aus dem Südhessischen waren dabei die Sondereinsätze von Hans Nieswandt. Als Whirlpool-Kolumnist war

er nicht nur der Mann, der die guten Platten einer wahren Importflut ins Töpfchen und die schlechten ins Kröpfchen lenkte, sondern auch der SPEX-DJ, der Geschichten erzählte, die sich US-amerikanischer House-Musik und der Discotradition verpflichtet fühlten.

Die Worte leuchteten wie die Sticker auf den Import-Maxis: *dope*, *ruling*, *groovy* oder *ill*.

Die oft etwas bleierne Seminarstonalität dieser Zeit wich bei Nieswandt einer Sprache, in denen Worte wie die Sticker auf den erwähnten Import-Maxis leuchteten: *dope*, *ruling*, *groovy* oder *ill* durfte es sein, gerne auch augenzwinkernd. Neben dem zusammen mit Katharina Weingartner verfassten Porträt über den ewig Rätsel aufgebenden Dancehall-Deep-House-Don Bobby Konders, bestach vor allem Nieswandts »Italohouse«-Reportage *La discoteca ama la vita* von 1991. Während es bei Konders derart ehrfurchtsvoll um die Spiritualität eines spezifischen New Yorker Houseverständnisses geht, dass man den Weihrauch fast riechen kann, fällt die Analyse italienischer Verhältnisse geradezu prickelnd profan aus.

Obwohl man den der dortigen Westernfilmindustrie entlehnten Terminus »Spaghetti-House« heute wohl als politisch unkorrekt ansehen würde, fasst er den Zustand eines Discolandes in Aufruhr perfekt zusammen. Nieswandt erzählt aus dem Land der »Piano-Screamer«, in dem sich Jugendliche im Dutzend auf der Discoautobahn totfahren, während überzeichnete Nachtlebenfiguren mit Tudorkronen auf den Häuptern einem Gefühl der Schwerelosigkeit entgegentanzen. Man trifft auf die fleißigen Jungunternehmer von Black Box, deren Ohrwurm »Ride On Time« gleichzeitig Chartstürmer, Blaupause und Menetekel eines Sounds wurde, den kein italienischer DJ, der etwas auf sich hielt, auflegen würde, wie DJ Ivan Iacobucci aus dem Mailänder Club Ethos zitiert wird. Wir lesen von »fetten, alten Hühnern in Schrillo-Badekappen und Fellini-Make-up«, von DJ-Nasenschmuck und hören von Club-PRs, die nichts weiter als Claqueure sind, die zum unvergesslichen Erlebnis der Nacht beitragen sollten.

Bei aller Nieswandt'schen Ironie wird der Blick auf das behandelte Sujet jedoch nie böse. Wie bei allen dem hedonistischen Zeitvertreib einer Tanzfläche anheimgefallenen Intellektuellen spricht aus diesen Zeilen eine tiefe Liebe und Zuneigung zu den rational nicht begreifbaren Freuden einer Musik, die ihre Funktion über Form und Inhalt stellt. Sogar ein Minidiskurs zur Hassliebe und dem Unverständnis, die Punk jeder Form von Disco entgegenbrachte, fehlt nicht. »Ein Hauch von Dummheit« mache diese Italomusik sogar für manche House-Freunde suspekt, heißt es. Dass dieser Hauch mit einer Art nachdenklichem Glück, innerem Frieden, höchster Energiefreisetzung und einem Gefühl der Unsterblichkeit einhergeht, wie Hans Nieswandt abschließend konstatiert, das sollte einem das bisschen Dummheit doch wert sein.

Gerd Janson

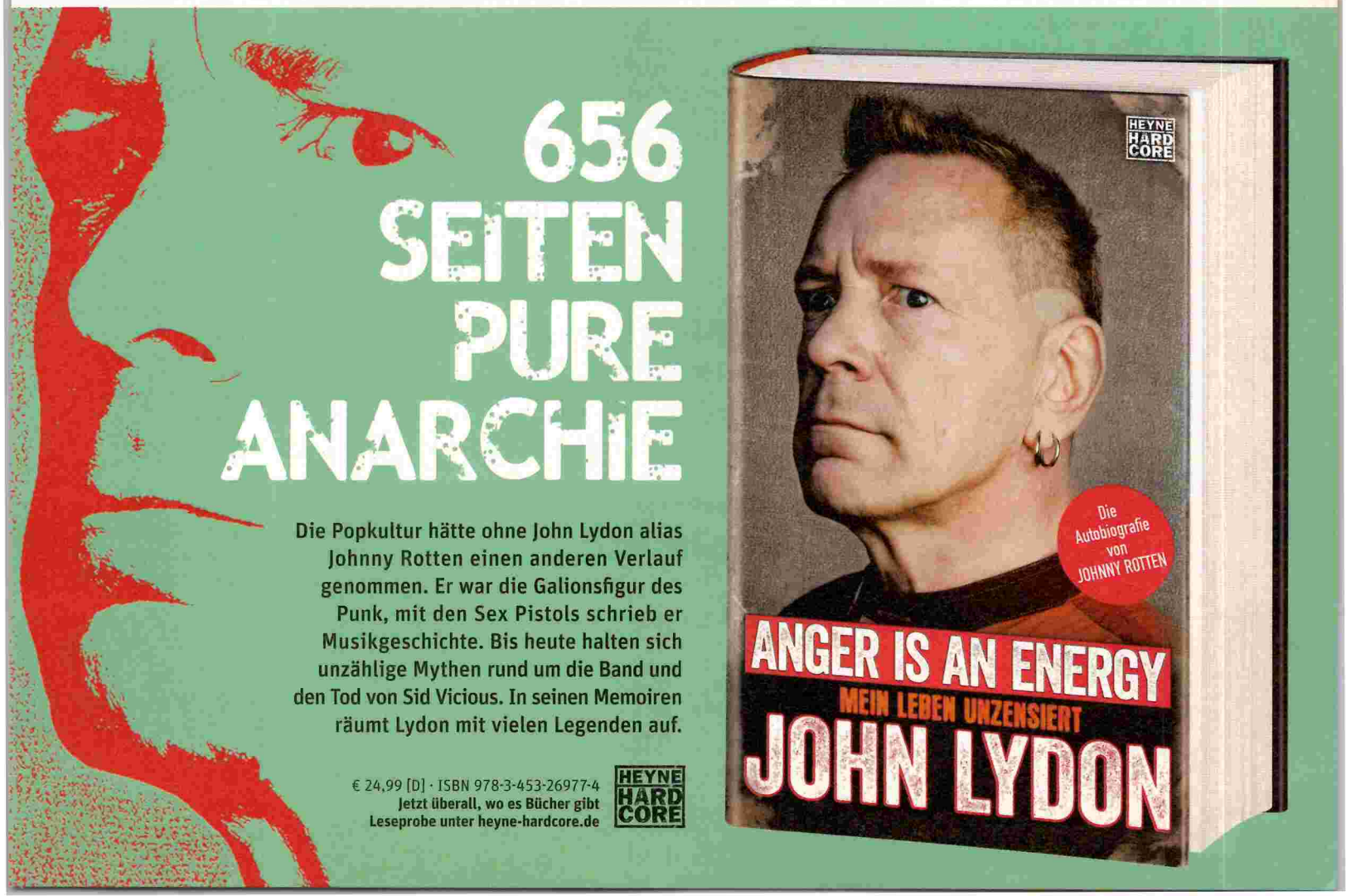
KAPITÆL ZWEI KOLEKTIF
PARTY # 4 – NSU

MIXED MUNICH ARTS, FEBRUAR 2015
(PERFORMANCE)

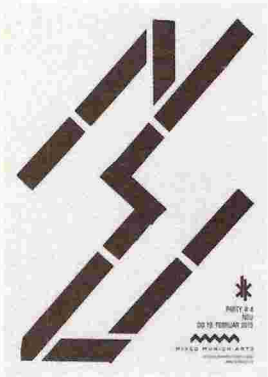
VARIOUS
HEINZ K. AUS H.

BODENSATZ
(COMPILATION)

Ernste Themen verbindet man im Regelfall nicht mit einer Feier. Außer vielleicht beim Leichenschmaus, der aber eine rituelle Funktion übernimmt. Wenn man jedoch den Schauder, den einem die Kombination von Party und den NSU-Morden über den Rücken jagt, einmal abgeschüttelt hat, verbirgt sich hinter den Veranstaltungen des Münchner Kapitæl Zwei



Kolektifs ein interessantes Angebot neuerer Popkultur: die Dokumentarparty. Die Performance-Truppe, die sich um den Regisseur Ersan Mondtag und Studierende der Otto-Falckenberg-Schule gründete, schlug mit *Party # 4 – NSU* im Februar 2015 eine Art realpolitische Keule in den Hedonismus des Nachtlebens, ohne dabei den Sinn der Clubkultur in irgendeiner Weise zu verraten.



Kunst, die neben der ästhetischen auch eine politische Erfahrung bieten will, ist ein fragiles Konstrukt. Natürlich gibt es großartige politische Kunst, etwa Gerhard Richters Bilderzyklus zu den Selbstmorden der RAF-Gefangenen oder das Theaterstück von Heinar Kipphardt zu Robert Oppenheimers Loyalitätsprozess. Beide vereint, dass sie als Grundlage ihrer Kunst dokumentarisches Material verwenden und der historischen Korrektheit entsprechend karg in der Verarbeitung desselben bleiben.

Solch historisch korrekte Dokumentation und Pop scheinen einander abzustoßen. Doch das Kapitæl Zwei Kolektif hat in gewisser Weise das Dokumentartheater in den Popkontext geholt. Dabei ist eine dokumentarische Materialsammlung im Pop nichts Neues (was ist Sampling in letzter Konsequenz anderes?), doch bei *Party # 4 – NSU* wurden die Parameter der Verarbeitung noch weitergedreht. Etwa im Vergleich zu *Heinz K. aus H.*, einem Reality-Pop-Projekt, das 2005 erschien und dem noch der leichte Zauber des Skurrilen anhaftet. Der Pensionist Heinz K. überwachte in bester Stasi-Manier seine Hamburger Nachbarn und zeichnete seine Beobachtungen auf Tonbändern auf. Nach seinem Tod landeten die Bänder über Umwege beim Münchner Bodensatz-Verlag, der sie zur beliebigen Weiterverwertung an diverse Musiker gab (darunter Schlammpeitziger oder Franz Adrian Wenzl alias Austrofred von der Band Kreisky), die die Aufzeichnungen zerschnitten, vertonten und verspotteten.

Doch wo Heinz K. unter dem Aspekt des Kuriositätenkabinetts funktioniert, wird das mit dem Wirklichkeitseinschlag bei der NSU-Party zum Horrorkabinett. Im Club Mixed Munich Arts wurde dabei – ähnlich Reinhard Hauffs Film *Stammheim* – aus den Gerichtsprotokollen des NSU-Prozesses ein Theaterstück geformt, dessen monströser Wirklichkeitsanspruch durch den Partykontext noch mehr zu schockieren wusste. Gleichzeitig erscheint die Dokumentarparty fast als einzig angemessene Möglichkeit der Reaktion, wenn eine Ecke weiter Beate Zschäpe nicht mehr U2 hört, sondern im Gerichtssaal sitzt. Die Banalität des Bösen als performative Erfahrung – Hintergrunderklärungen zum Thema gibt es auch bei der Antilopen Gang.

Rita Argauer

WHITE POPPY
NATURAL PHENOMENA

NOT NOT FUN
(ALBUM)

Die Lo-Fi-Hippies von Not Not Fun setzen weiterhin auf New-Age-Romantik und die psychedelische Kraft der verzerrten Schrammelgitarre. White Poppy ist ein Prachtexemplar dieser Ästhetik: Die Musik der Kanadierin Crystal Dorval ist magisch, sie entfaltet eine sinnliche Wirkung, die ganz tief und warm ins Innere geht. Nur scheint sie dort verschluckt zu werden – eine pazifistische Flucht ins Nirgendwo. Am Ende einer Meditation wünscht man sich doch auch ein wenig Erleuchtung. Daher ist man versucht, bei Not Not Fun nachzufragen, wohin die ewige Produktion von handgebastelten Tape-Schmuckstücken eigentlich führen soll. Aber vielleicht ist das zu ergebnisorientiert gedacht.

Am Ende einer Meditation wünscht man sich auch ein wenig Erleuchtung.

Die Substanz von Labels zeigt sich dann, wenn der Aufmerksamkeitssturm vorübergezogen ist, wenn der heiße Scheiß auf neuen Haufen landet. Not Not Fun machen einfach weiter. White Poppy steht stellvertretend für diese Unbeirrtheit, weil Crystal Dorval noch nie wirklich ins Auge des Hypes geriet mit ihrer Musik, die sie seit 2012 in kleinen Portionen veröffentlicht, einfach weil es so sein muss. Diese ausgefranste, verwaschene und in ihrer leiernden Trägheit irgendwie ausdrucksstarke Musik kommuniziert ein Lebensgefühl der Aussteiger, der sich enttechnologisierenden, analogen Verweigerer, aber mit ganz unideologischer und defensiver Haltung. White Poppy predigt eine friedliche Koexistenz der Lebenswelten. Freundlich und schüchtern porträtiert sie die ihre, überzeugen will sie niemanden.

Natural Phenomena zieht sich deshalb in die menschenleere Wildnis zurück und widmet sich »Exotic Realms«, der »Midnight Sun« und der »Aurora«, »Ebb And Flow« und den »Mermaids«. Der märchenhafte Naturalismus kommt daher, dass Dorval das Album über neun Monate abgeschottet auf einer Farm auf Vancouver Island eingespielt hat. Die dortige vorzivilisatorische Zeitrechnung hat sie direkt auf ihr Album übertragen. Keine Hektik stört die wildwüchsigen Pfade durch die Songs, denen eine verhuschte Boombox den Rhythmus gibt und die Dorval mit ihrem Gitarrenspiel und ein wenig Elektronik zu sehnsüchtigen Landschaftsbildern ausmalt. Manchmal erinnert sie an die epischen Gitarrenstücke von Mark McGuire, der Hauch ihres Gesangs lässt an Grouper denken – eine traumhafte Kombination. Das süße Plärren dieser Platte endet nur leider nicht wie bei Grouper in existenzieller Ergriffenheit, sondern in einer spirituellen Sackgasse. Vielleicht ist das egal. White Poppy wird weitermachen, uns wird die Erleuchtung irgendwann später überkommen. Bis dahin: Frieden!

Michael Döringer

ALTON ELLIS
BLACKMAN'S WORD / BLACK MAN'S PRIDE

TREASURE ISLAND / COXSON
(SONG)

CYPRIEN GAILLARD
NIGHTLIFE

SPRÜTH MAGERS BERLIN
(FILM)

Ist die bildende Kunst die letzte Bastion des Pop? Im 23. Jahr nach *Reservoir Dogs* drängt die Populärmusik von den Kinoleinwänden über die Fernsehbildschirme in die Galerien und Ausstellungshäuser. Neben eigens in Auftrag gegebenen Musikstücken sind bestehende oder breiter bekannte Songs im Kunstkontext bislang eher selten. Die anziehenden Preise auf dem Kunstmarkt ermöglichen aber auch die Lizenzierung kostspieligerer Titel, was Cyprien Gaillards jüngsten Kunstfilm *Nightlife* nicht nur zur kreativen, sondern auch wirtschaftlichen Pionierarbeit macht.

Nightlife (film still) 2015 3D motion picture,
DCI DCP 14:28 min / Copyright Cyprien Gaillard Courtesy Sprüth Magers

Gaillard, ein quasi Unfehlbarer der kontemporären Kunstblase, versucht sich an nicht weniger als der Skulpturwerdung von Musik. Während Ceal Floyer vor zwei Jahren Tammy Wynettes Song »Till I Get It Right« als von den Worten »falling in love« befreiten Loop ätherisch durch die Haupthalle der Documenta 13 wehen ließ, verlängert Gaillard genre- wie traditionsbewusst ein neunsekündiges Stimmsample zu einer 15-minütigen *version*, um seinen vier Sequenzen umfassenden Film zu untermalen: Man hört das zwischen Wehklagen und Jubilieren oszillierende Falsett von Alton Ellis; »I was born a loser« singt der jamaikanische Rocksteady-Crooner auf seiner 1969 bei Treasure Island erschienenen Single *Blackman's Word*. Gaillard lässt das Lamento zu einem herzerweichend hypnotisierenden Mantra anwachsen und verleiht ihm durch analoge Hall- und Delay-Effekte auf der Tonspur eine ähnliche räumliche Dimension wie Auguste Rodins *Denker*-Büste, die er mit einer 3-D-Kamera umkreist, um deren Plastizität ebenso ins Hyperrealistische zu steigern wie danach scheinbar zum Beat schunkelnde Hollywood-Juniper-Bäume in Los Angeles oder das alljährlich am Berliner Olympiastadion stattfindende Pyronale-Feuerwerk, in das Gaillard mit einer Kameradrohne eintaucht.

Ist die bildende Kunst die letzte Bastion des Pop?

Der Kunstgriff kommt zur Coda: Während ein Helikopter mit Suchlicht einen majestätischen Baum umkreist, kehrt Alton Ellis aus dem tiefen Tal des Dub fast unmerklich mit der entscheidenden Wendung zurück: »I was born a winner.« 1971 interpretierte er seinen Song für das Coxson-Label so simpel wie radikal neu und nannte ihn *Black Man's Pride*. Bei Gaillard kommentiert die Zeile die deutsche Eiche, die Jesse Owens von einem der Setzlinge pflanzte, die er als vierfacher Goldmedaillengewinner der Olympischen Spiele 1936 in Berlin überreicht bekommen hatte und die bis heute im Innenhof seiner Highschool in Cleveland steht. Auch er ein für unmöglich gehaltener Sieger, den Gaillard in seine universellen Abhandlung über Unterdrückung, Umwälzung und Überwindung assoziativ einflicht und dabei das Weltgeschehen so einfach wie erhaben mit einem Song umfasst, den man nie wieder so hören wird wie zuvor.

Markus Farr

TIEFSCHWARZ
LEFT

WATERGATE / WORD AND SOUND
(ALBUM)

Tolle Ingenieursleistung, soviel ist festzuhalten. *Left* glänzt mit sauberer Kanaltrennung, hoher Punktauflösung und perfekt inszenierter Räumlichkeit. Die Brüder Ali und Basti Schwarz nutzen den technologischen Fortschritt, um den Hörraum zu krümmen. Selbst wer lausige MacBook-Air- oder Sony-Xperia-Lautsprecherchen hat, kommt mit *Left* in den Genuss von High Fidelity. Freundinnen und Freunde des Biegewellenstrahlers müssen sich dagegen fühlen wie im Planetarium. Alles rotiert, und zwar mit Wucht und Genauigkeit.

Sind die technologischen Rahmenbedingungen geklärt, stellt sich die wichtigere Frage: Die Brüder Schwarz kollaborieren auf *Left* nämlich mit ihrem alten Freund, aber neuen künstlerischen Weggefährten Khan. Geht das zusammen? Tiefschwarz und dieser Joker der elektronischen Musik, der sich als Crooner-Produzent seine eigene Dance-Spielwiese geschaffen hat? Während Tiefschwarz durch das Blitz-House-Revival der Nullerjahre groß wurden, produzierte Khan schon in den Neunzigern zutiefst Kölschen Acid House, bevor er vor allem mit dem Duo Captain Comatose sexy und

schmutzig wurde. Das sofort ins Auge fallende respektive ins Ohr perlende Sound-Design von *Left* ist hingegen vor allem eines: sauber wie der Handschuh in der VW-Phaeton-Manufaktur Dresden.

Es heißt, das Trio habe in Mexiko als Produzententeam zusammengefunden, wo Khan derzeit lebt. Was sie gemeinsam hinterlassen, ist der Versuch, die von Kraftwerk vorbereitete Matrix eines selbstbewusst-sachlichen Klingelingeling mit einer Pforten-der-Wahrnehmung-Ästhetik aufzufrischen. Anschluss zu finden somit an eine Gegenwart, in der Leute wie Caribou und Four Tet zu Stars heranwachsen konnten, weil sie Liebe und Zärtlichkeit in übersteigerter Form in das digitale Durchschlagen geviertelter Bassdrums zu importieren vermögen wie ein eigentlich unpassendes Dateiformat. Auf *Left* feiert dieser Versuch durchaus seine Momente. »Morgen Abend« schürt die Erwartungen mit einer so massiven wie beweglichen Mauer aus Synthesizerbässen, »Hi Fu« zappelt wie ein auf dem Rücken liegender Käfer und steckt mit seinen Oktavakkorden zum Mitzittern an, während Khans boshaftes Crooning in »Forever« seinen Höhepunkt findet. Und doch fehlt etwas. Am Ende laufen diese Aufnahmen ins Leere. Es ist, als wäre die Schönheit physikalischer Konstruktionen mitsamt ihrer Prüfdienste hier nur eine Rutschbahn: Der menschlich-übermenschliche Komplex, das Jubilieren und Beklagen, das Lieben und das Jagen, haben am Ende nichts gehabt – außer den Moment des Hinabgleitens selbst.

Christoph Braun

JOHN HARRIS AND THE SOUL SAYERS »HANGIN' IN«

KERSTON
(SONG)

Zu den rührendsten Momenten in Northern-Soul-Dokumentationen gehört immer der Moment, wenn unbekannte Soul-Musiker erzählen, wie sie während der Hochphase von Northern Soul in den Siebzigerjahren ins Wigan Casino eingeladen wurden. 15 Jahre zuvor hatten sie eine einzige erfolglose Single aufgenommen, die sie selbst schon vergessen hatten – und plötzlich standen sie in der nordenglischen Provinz vor tausend jubelnden Fans und fühlten sich wie auf einem anderen Planeten.

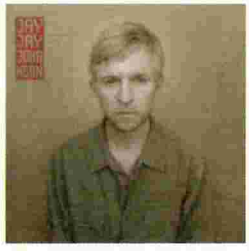
John Harris ist leider nicht bis nach Wigan gekommen. Sein Song »Hangin' In« wurde erst vor ein paar Jahren in irgendeinem Keller entdeckt und rotiert in letzter Zeit schwer in der britischen Northern-Soul-Szene, das Casino machte bereits 1981 dicht. Es ist ein höchst unwahrscheinlicher Vorgang, dass in den Zehnerjahren noch ein Stück ausgegraben wird, das das Zeug zum absoluten Klassiker hat. Vor allem aber ist »Hangin' In« der einzige Northern-Soul-Hit, der in Süddeutschland aufgenommen wurde. John Harris war in den Sechzigern als GI in Heidelberg stationiert und tourte mit den Soul Sayers durch europäische US-Camps. Damit man nach den Konzerten etwas anzubieten hatte, wurde »Hangin' In« in einer Miniauflage von 250 Stück gepresst. Damit entspricht die Single den Knappheitsmaßgaben der Northern-Soul-Fanatiker, 3000 Dollar wurden für eine Kopie bei Ebay bereits bezahlt.

Paul Sadot, ein britischer DJ und Produzent des Tanztheaterstücks *Once Upon A Time In Wigan*, war angeblich der erste, der den Song bei einem Allnighter auflegte. Der knapp drei Minuten lange Track trifft genau jene goldene Mitte zwischen Wehmut und Euphorie, die jedes glorreiche Northern-Soul-Stück ausmacht. Der letzte Ton wird mit der ausdauernden Inbrunst geschrien, mit der auch die verbleibenden Northern-Soul-Crowds überall auf der Welt immer weitermachen. Ob John Harris von all dem etwas weiß? Man weiß es nicht.

Aram Lintzel

JAY-JAY JOHANSON OPIUM

KWAIDAN / ALIVE
(ALBUM)



»So Tell The Girls That I Am Back In Town« von Jay-Jay Johansons Debütalbum *Whiskey* aus dem Jahr 1996 war, wir erinnern uns, eine tolle Sache: In bemüht übertriebenem Schmalz-Timbre croonte der Künstler seine Herzschmerz-Machoballade zu einer Instrumentalbegleitung, deren sorgsame Portishead-Pastichisierung nur scherzhaft gemeint sein konnte. Alles an diesem Lied schien bewusst völlig verlogen und billig und wirkte ein wenig wie eine Musikeinlage aus einem Almodóvar-Film: in lustiger, schöner, trauriger Manier grotesk.

Bei Johansons weiteren Veröffentlichungen wurde allerdings klar, dass dieser Mann das alles richtig ernst meinte, dass er also im direkten, den Weg über melancholische Ironie aussparenden Sinne Herzensdinge auszudrücken gedachte, dass er alles wirklich fühlte und so weiter. Au weia! Das aktuelle Album *Opium* ist keine Ausnahme. Selbst wenn Johansons Scott-Walker-light-Bariton immer noch einwandfrei resoniert und das ausnahmslos generische Songwriting durchaus passabel ist, selbst wenn die TripHop-Pastiches noch genauso detailgenau vor sich hintrippen und -wummern und die Easy-Listening-Akkordfolgen professionell arrangiert sind, fällt es schwer, diesem Album viel abzugewinnen. Wie so oft im Pastiche-Pop – und welcher Pop ist noch etwas anderes? – fällt es als Hörer schwer, ihn wirklich zu fühlen, gerade weil es der Interpret tut.

Wer oder was könnte ich zu sein vorgeben? Du? Superheld? Abschussrampe?

Was nicht zuletzt an den Texten liegt. »Be Yourself«, rät etwa ein Liedtitel – wer oder was sollte ich sonst zu sein versuchen? Du? Silberschmied? Paraguay? Johansons ehrlich bewegter Vortrag des Liedes lässt uns spüren, dass er die uralte Popweisheit, derzufolge nur auf die Weisung »Don't be yourself!« emotional aufregende Momente entstehen – wer oder was könnte ich zu sein vorgeben? Du? Superheld? Abschussrampe? –, entweder nicht verinnerlicht hat oder provokant in Frage stellen möchte – was, gelinde gesagt, nicht gelingt.

Natürlich lässt sich mit Banalität auch provozieren. Hier aber, mit oder trotz Textzeilen wie »You and I we're very different / Very indivual«, bleibt sie vor allem: banal. Trotz oder aufgrund geschmackssicherer Spät-Neunziger-Coffee-Table-Gastproduktion der langjährigen Johanson-Kumpels Funkstörung. Trotz der ebenso geschmackssicheren Referenzen an Filmsoundtracks der Sechzigerjahre. Es wird sich gelangweilt, ohne dass sich darüber geärgert wird und ohne dass mit der Akzeptanz der Langeweile kokettiert würde. Der Künstler fühlt es, und wir nicht. Oder, wie es Johanson im Eröffnungsstück »Drowsy / Too Young To Say Good Night« Mundharmonika-unterstützt intoniert: »We're not hungry anymore.«

Johannes von Weizsäcker

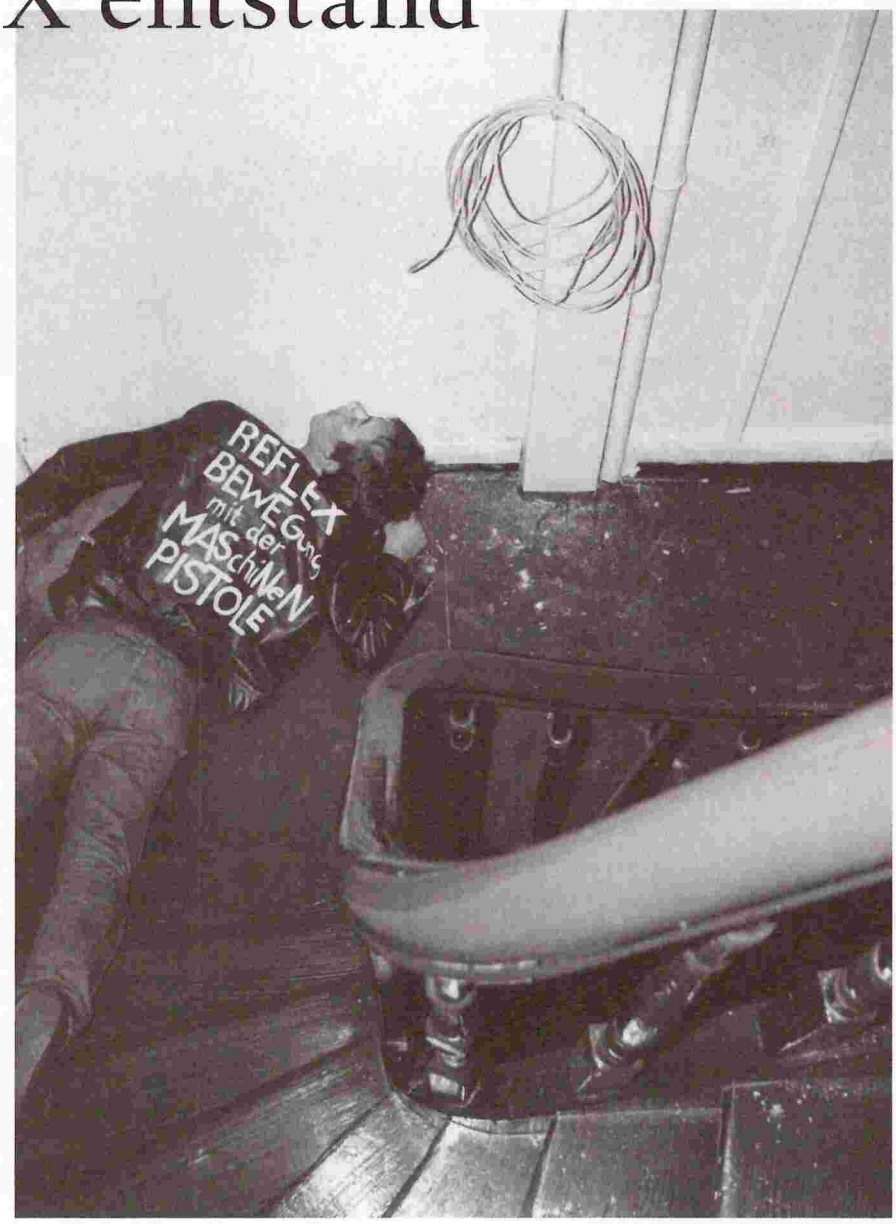
KANNIBALEN IN ZIVIL
AUFRECHT WEISE STABIL

K.I.Z HURRA DIE WELT GEHT UNTER

WELTUNTERGANG 10-07-2015 | WWW.K-I-Z.COM | BEAT THE RICH LANDSTREICHER BOOKING

Geniale Dilletanten

Der Geist, aus dem SPEX entstand



Reflexbewegung mit der Maschinenpistole, Hamburg
Foto: aus der privaten Fotosammlung von Klaus Maeck

Text Wolfgang Müller **Als SPEX 1980 gegründet wurde, entstanden überall im Land neue Denkschulen in Musik, Mode, Politik und Kunst. Gegenöffentlichkeit und Selbstermächtigung waren das Gebot der Stunde, es war eine Zeit des Aufbruchs. Im Münchner Haus der Kunst widmet sich nun die Ausstellung »Geniale Dilletanten – die Subkultur der 1980er-Jahre in Deutschland« jener Phase, als in Köln, Düsseldorf, Hamburg, Berlin und anderswo aus dem Geist des Punk etwas Neues entstand. Unser Autor blickt zurück – und beschreibt, was heute übrig geblieben ist von den Ideen der sogenannten Genialen Dilletanten.**

Blixa Bargeld (Einstürzende Neubauten), Festival Genialer Dilletanten,
Tempodrom, Berlin, 1981. Foto: Anno Dittmer

Im Jahr 1967 verkündete Joseph Beuys: »Jeder Mensch ist ein Künstler.« Seine Theorie der Sozialen Plastik besagte, dass jeder durch kreatives Handeln zum Wohl der Gemeinschaft beitragen und damit ihre Gestalt beeinflussen könne. Den vielzitierten und gern missinterpretierten Satz setzte Beuys fort mit einem ernüchternden: »Damit sage ich nichts über die Qualität.« Aber da hörte schon niemand mehr zu.

Gegen Ende der Siebzigerjahre bis hinein in die ersten Jahre der Achtziger fiel Beuys' Satz in den entstehenden Subkulturen auf fruchtbaren Boden. Die Ära von Punk, Postpunk und linksalternativer Selbstverwirklichung wirkt im Rückblick so, als habe in jener Zeit eine Multiplizierung des Beuys'schen Gedankens stattgefunden. Als selbstverwaltetes Projekt entstand 1978 in Westberlin eine Tageszeitung: »Jeder Mensch ist ein Zeitungsgründer!«, könnte das modifizierte Motto der *taz* gelautet haben. Folglich konnte jeder Mensch Redakteur werden. Bei den 1980 in Karlsruhe gegründeten Grünen hieß es: »Jeder Mensch ist ein Politiker.« Und mit SPEX, die sich im gleichen Jahr in Köln formierte, so etwas wie: »Jeder Mensch ist ein Pop-Philosoph.« Die Losung des am 4. September 1981 stattfindenden Festivals der Genialen Dilletanten im Westberliner Tempodrom lautete: »Jede und jeder ist ein Musiker!«

Im Indie-Bereich vervielfachte sich die Zahl der Musiker, Plattenproduzenten und Verleger. Gegen die Langeweile, die Ideenlosigkeit und den Pomp der Profis gingen in West- und Ostdeutschland Dilettanten und Amateure daran, Ideen und Gedanken umzusetzen, die von offizieller oder hochkultureller Musik- und Kunstszene übersehen oder ignoriert worden waren. Über die Qualität könnte ja später noch diskutiert werden.

In Hamburg experimentierten Palais Schaumburg mit Elementen aus Funk, Dada, Neuer Musik und Punk, die nordrhein-westfälische Deutsch-Amerikanische Freundschaft, kurz: DAF, entwickelte sich zu Pionieren des Techno und Electropunk. Derweil suchten die Einstürzenden Neubauten in Westberlin nach einem musikalischen Weg jenseits von E und U. In München forschte die Band F.S.K. über die Beziehungen zwischen Mode und Verzweiflung. Dazu kamen multimediale Inszenierungen vom Düsseldorfer Plan und aus Ostberlin von Ornament und Verbrechen – all das fast immer deutschsprachig.

Ähnlich wie in London, wo sich das Louisis zum ersten Treffpunkt der Sex Pistols entwickelte, wurde auch in Westberlin ein von lesbischen Frauen gegründetes Lokal zum ersten Treffpunkt der entstehenden prä-queeren Postpunk-Szene: Nur hier, im Risiko, konnte 1981 Nadja Moldt mit ALU 1981 in einem »Störfaktor« genannten Experiment stundenlang zu monotonen elektronischen Beats kreischen: »Scheiß DDR, DDR, Scheiß D-D-D-D-D-R!« Hier warfen sich die Einstürzenden Neubauten und Die Tödliche Doris 1982 in einer performativen Interpretation von Georg Friedrich Händels *Wassermusik* fröhlich Rotweinflaschen, Wasser und frische Schollen zu. Jörg Buttgereit feierte 1982 im Hinterzimmer des Risiko die Premiere seines Super-8-Films *Blutige Exzesse im Führerbunker*: die erste Hitlerparodie überhaupt auf deutschem Boden – Salzstangen gratis!

Als drei Jahre später das längst legendär gewordene Lokal etablierte Stars wie Wim Wenders und werdende wie Nick Cave anzog, entdeckte es auch Oskar Roehler, der Sohn eines Günter-Grass-Lektors und einer Schriftstellerin. Dessen aktuelle Risiko-Rekonstruktion im Kinofilm *Tod den Hippies – es lebe der Punk!* ist großartig, seine Blixa-Bargeld-Parodie perfekt – was seiner Innenausstattung fehlt, sind die Selbstironie und der Innovationsgeist der Frauen, der Risiko-Erfinderinnen. 30 Jahre später gerinnt das Lokal im Kino zum existenzialistischen Treff einer Männergruppe, die aus selbstverliebten Verlierern, schwulen SM-Nazis, gierigen Sozi-Empfängern und einer Tussi mit Schmollmund besteht.

In einem anderen Berliner Versuchslabor jener Zeit, in Lucy Weißhaupts Penny Lanes Friseurladen posierte offenbar nie jemand für den großen Durchbruch. Zumindest wirkt das so auf den Fotos von Anno Dittmer auf diesen Seiten. Darin ähneln sie denen von Nan Goldin, die zeitgleich in den New Yorker Subkultur entstanden. Der Ruf »No future!« ließe sich ja auch übersetzen mit »Hoch lebe die Gegenwart!«

In Dittmers schwarz-weißen Fotos lässt sich all das entdecken, was schon damals übersehen oder vergessen wurde und oft immer noch wird: Die Graffiti im Risiko – die in Tabellenform gestellte Frage: Was ist »In« und was ist »Out«? –, auch sie zeugen vom lustvoll-ironischen Bruch mit den Stereotypen, die sich gern im Nachhinein als Wiedergänger auf verklärenden Erinnerungen ausbreiten.

In Köln legte Martin Kippenberger im Alten Wartessaal auf einer SPEX-Party seine bizarren Tanzverrenkungen aufs Parkett, die er schon als Pächter des Berliner SO 36 populär gemacht hatte. Überraschende Kontinuitäten und Verbindungen zu den avantgardistischen Künsten der Zwanzigerjahre bildeten sich: Gudrun Gut und Frieder Butzmann widmeten der avantgardistischen Tänzerin, Performerin, Vokalartistin und Prä-Punk Valeska Gert (1892–1978) 1979 eine Single. Als Martin Kippenberger dann ernüchtert feststellte: »Jeder Künstler ist ein Mensch!«, gab er das Signal, dass auch die Offenheit Grenzen kennt. Und in den USA ahnte Andy Warhol längst, wohin die Inflation der Kreativität und Selbstentfaltung uns führen könnte: »In Zukunft wird jeder für 15 Minuten berühmt sein.«

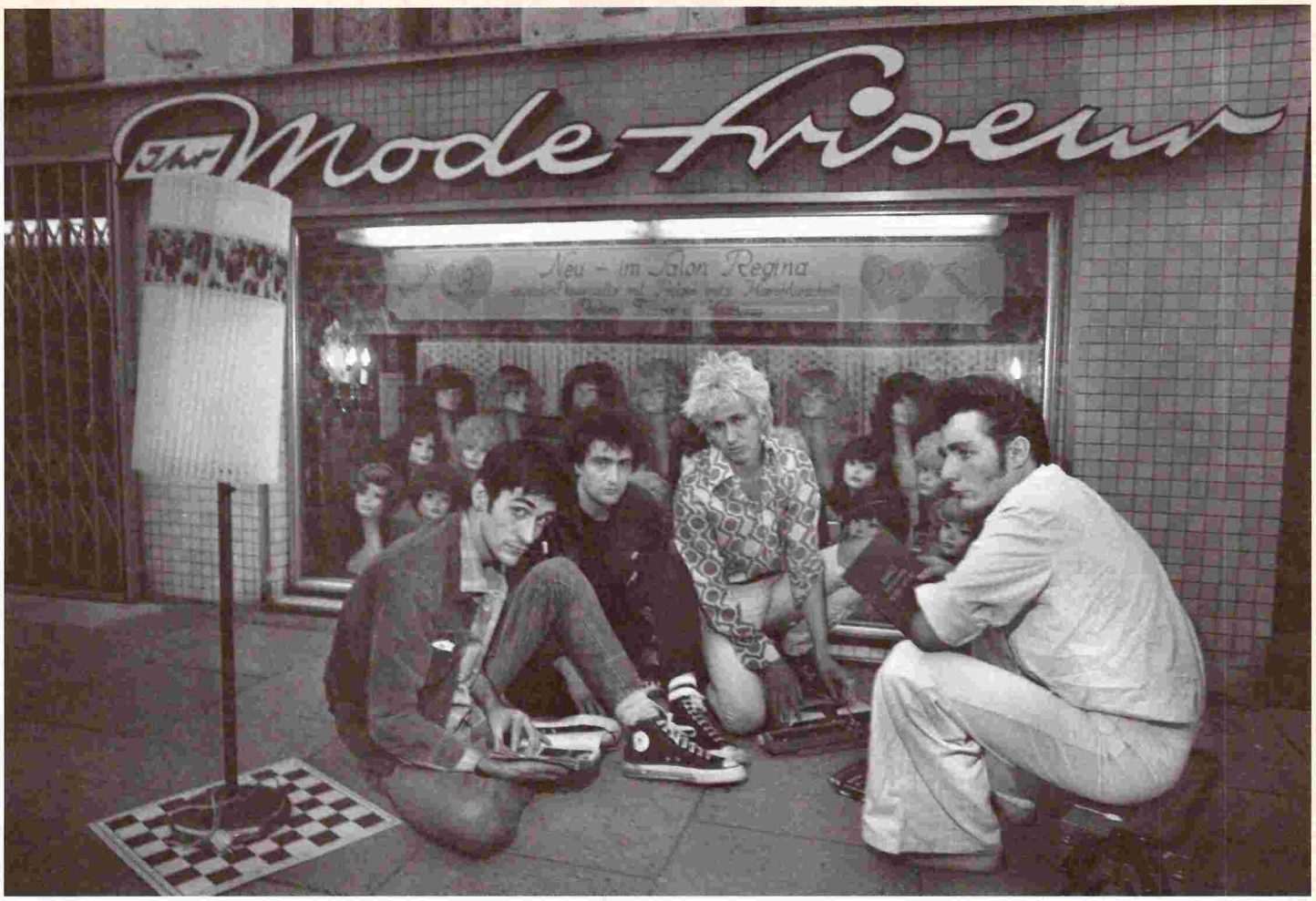
Heute, beim Betrachten der Fotografien aus dieser Zeit, könnte sich eine Mischung aus Triumph und Melancholie einstellen. Irgendwo ist da die Ahnung eingeschrieben, dass den schrillen, ungelenken oder überraschenden Bewegungen oder Posen der Darsteller, den chaotischen, unaufgeräumten Räumen bereits der Keim der Erstarrung und des Todes innewohnt.

Vielleicht endet die Reise ja heute dort, wo mit CSU-MdB Bernd Fabritius der Vorsitzende des Bundes der Vertriebenen ganz selbstverständlich in einer Partnerschaft mit einem Mann lebt? Selbstverständlich, na klar: Das ist gut so! Vielleicht ist die subkulturelle Reise dort zu Ende, wo KB-Maoisten von einst beim Schlagerwettbewerb ESC fröhlich-grenzdebil mitschunkeln – in euphorischen *taz*-Sonderbeilagen: Volkskunst siegt! Oder dort, wo die Grünen über friedensstiftende Kriegseinsätze diskutieren? Und wo Zwangsarbeit für Hartz-IV-ler Normalität und das Wort »Strafe« euphemistisch durch »Sanktion« ersetzt wurde?

Sicher ist, dass hinter diesen sich neu formierenden Grotesken, hinter Bionade-Biedermeier und der Stilisierung einer Conchita Wurst zur Freiheitsstatue, etwas aufbrechen wird. Etwas, das noch unbekannt ist. Etwas ganz Hässliches oder etwas sehr Schönes. Oder beides. Auf jeden Fall wird es überraschen. Der Blick zurück auf die Fotografien, in eine Zeit, in der noch alles offen schien, verbesserungsbedürftig und veränderbar, die Zukunft ungewiss, unberechenbar – vielleicht ist dieser Blick deshalb auch so angenehm, anregend und entspannend zugleich.

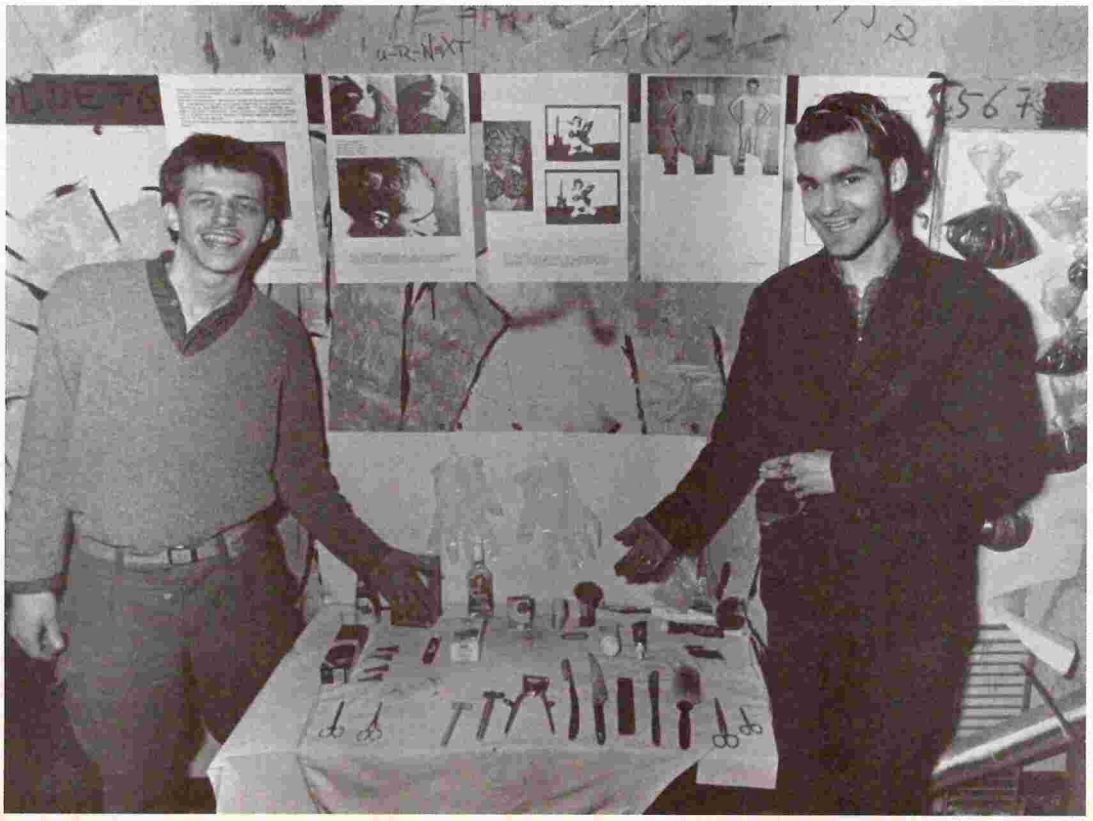
Wolfgang Müller, geboren 1957, gründete 1980 in Westberlin Die Tödliche Doris, schrieb *Geniale Dilletanten* (Merve, 1982) und erhielt 2009 den Karl-Sczuka-Preis. Sein 2013 erschienenes Buch *Subkultur West-Berlin 1979-1989* (Freizeit) wird zum Bestseller. SPEX liest er seit 1980 - manchmal viel und gern, manchmal weniger. Es kommt eben immer ganz darauf an.

SPEX präsentiert:
Geniale Dilletanten: Subkultur der 1980er-Jahre in Deutschland
26.06. - 11.10.2015, Haus der Kunst, München



Die Goldenen Zitronen, Hamburg, 1988
Foto: Wolfgang Burat

Die Gründungsmitglieder von Die Tödliche Doris, Wolfgang Müller (links) und Nikolaus Utermöhlen stellen die Doris-Haarmode in einer Ausstellung in Penny Lanes Friseurladen erstmals vor. West-Berlin, 1982. Foto: Anno Dittmer



Diedrich Diederichsens Büro beim Musikmagazin SPEX, Köln, 1988
Foto: Wolfgang Burat

Konzert der Band Aram und die Schaffner, Peter Hein (Fehlfarben) mit Krawatte vor der Säule und Xaõ Seffcheque (Musiker, Drehbuchautor und Journalist) rechts tanzend mit Anzug, Ratinger Hof, Düsseldorf, 1985. Foto: ar/gee gleim

Kraftwerk, Florian Schneider und Ralf Hütter (rechts),
SPEX-Party im Alten Wartesaal, Köln, 1983. Foto: Wolfgang Burat

Konzert von Max Müller (Mutter), Frontkino, Westberlin, 1986
Foto: Eva Maria Ocherbauer

Galaktische Dimensionen

Text Joachim Ody **In einer Zeitschrift, die stets mehr Avantgarde war als andere, vertritt Joachim Ody traditionell vor allem die ... Avantgarde. Seit 35 Jahren schreibt er in SPEX über »außerhalb der Norm Bewährtes von Außenseitern« – eine biografische Rückbetrachtung der anderen Art.**

Es ereignete sich 2001, in dem Jahr, das weltpolitisch eine tiefe Zäsur bedeutete. Aber auch in musikalischer Hinsicht deutete sich – rein subjektiv betrachtet – eine gewisse Umbruchstimmung an. Die elektronische Musik in ihrer ganzen Bandbreite hatte gehörig Fuß gefasst, die Partyszene kochte über, eine neue Generation tobte sich aus. Es sollte allerdings nicht beim bloßen Amüsement bleiben, die Experimentierfreude an tanzbaren Sounds nahm zu, abstraktere Formen zur Herausstellung sämtlicher verfügbarer technischen Möglichkeiten brachen sich langsam Bahn. Eintönigkeit variierte zugunsten größerer Stilvielfalt.

In diesem Jahr also, einem einsamen Höhepunkt unter den vielen Höhepunkten einer sich ins Unermessliche entfaltenden Subkultur, konnte man gar nicht mehr Schritt halten mit den überall auf der Welt florierenden Festivals, die all das demonstrieren wollten und dessen ausgeprägteste und innovativste Variante wohl das seinerzeit hoch im Kurs stehende Sónar in Barcelona war. Selbst so abgebrühte *boring old farts* wie meine Wenigkeit, der ich ansonsten eher das geschmackvolle Kunstambiente eines gerade angesagten Clubs zur Begutachtung neuer Strömungen aufsuche, pilgerten zwei Mal dorthin, um sich ein Bild zu machen. Und gerade in jenem schicksalhaften Jahr 2001 gastierte dort einer, der inmitten der wogenden euphorisierten Massen und ernsthaft mit konzentriertem Gesichtsausdruck an ihren Gerätschaften vor sich hinwerkelnden Computer-Künstler so gar nicht hineinpassen wollte: ein verschmitzt und souverän wirkender älterer Herr, viril, alert und voller Begeisterung bei der Sache. Es war Terry Riley, den man eingeladen hatte, wohl um der geballten Juvenalisierung einen exotischen Kontrapunkt entgegenzusetzen.

So was nennt man halt Eigenbrötelei: Leute, die Pionierarbeit geleistet haben, niemals ans Aufgeben dachten und – von den ehemaligen Avantgarden behutsam aufs Abstellgleis geschoben – nun noch einmal so richtig aufblühen. Und zwar angetrieben von völlig unerwarteter Seite. »Ich bin hier Außenseiter, so wie ich eigentlich auch früher schon immer Außenseiter war«, kommentierte Riley treffend sein Mitwirken bei Sónar; er, der Grandseigneur und Säulenheilige des esoterischen Zweigs der US-Minimal-Music, der es einst immerhin mal geschafft hatte, bei der Aufführung seines *In C* Ende der Sechzigerjahre in Norwegen einen ganzen Saal leerzuspielen – und zwar bis auf den letzten Platz.

Aber solcherlei barbarische Vorkommnisse finden ja heutzutage nicht mehr statt, wo vieles über einen Kamm geschert und Sperrigstes mit dem Angesagten gleichgestellt wird. Nun gut, so viel Verständnis kann man goutieren, schließlich lockert es das Einerlei auf. Aber ist es nicht verwunderlich, dass gerade die Avantgarde – sofern sie sich nicht ausschließlich in konservativen Insider-Kreisen bewegt – und all die zahlreichen Unverbesserlichen unter den Art-Rockern, New Jazzern, still im Geheimen agierenden Klanggestaltern und -forschern etc., die ohne Unterlass mit nicht versiegender Energie ihr eigenes kratzbürstiges Ding drehen, ganz besonders bereichernd sind für Zustände in unserer gemeinhin unübersichtlich gewordenen Umgebung?

Genre-Unabhängigkeit, zuwiderlaufende Exzesse, tradierte Systeme Angreifendes, das Insistieren in unbekannte Materie mit aus dem Rahmen fallendem künstlerischen Approach – kurz: außerhalb der Norm Bewährtes von Außenseitern damals wie heute. Dieser Sonderstatus – das ist es, was für lange Zeit die Sinne wachhält und Jahre andauern kann, Jahrzehnte, drei Jahrzehnte und noch mal fünf Jahre dazu. Mindestens. Gleichwohl sind es Vorbilder, die so eine Aura verströmen, dass sie sich nicht so ohne Weiteres apodiktisch in Kolumnen einquartieren lassen, die so heißen wie ein sprachlicher Hybrid aus Albumtiteln von den Slits oder Beck. Aber welches sonderbar Außerirdische von Außenstehenden klebt da jetzt fest wie eine gallertartige Masse, die nicht weichen will und – auch hier wieder: rein subjektiv betrachtet – für alle Ewigkeiten Bestand haben wird? Ist es ein progressiver Touch von einer klammheimlichen Geliebten, die in intergalaktischen Umlaufbahnen kreist? Oder ist es etwas Opportunistisches, wie expliziter Krautrock oder Jazz-Folk-Fusionen, die unter anderem den britischen Canterbury-Sound ablösten, um als Rock *in opposition* den gesamten Krempel von noch früher auf die Probe zu stellen – so wie es solche Epigonen wie Chris Cutler anstellten und es noch heute wie eine Monstranz vor sich hertragen.

Okay, man sollte zugeben: Das alles hat mich damals fasziniert und beschäftigt und ist mir ein verlässlicher Begleiter über die Jahre geblieben. Aber was eigentlich gemeint ist, ist das Abstruse schlechthin: die Musik des Erich Zann. Ein getreu der Synopsis von H. P. Lovecrafts Erzählung mythisches Element, in dem alles im Ungefähren verweilt, eine *universal music*, die herkömmliche Strukturen nicht zu erfassen vermag, sondern in überwältigender Manier jenseits aller Logik schimmert, um der Vorstellungskraft freien Raum zu geben. Französische Formationen wie Un Drame Musical Instantané, Univers Zero, Art Zoyd sind führende Protagonisten dieser Stilrichtung, die mit elektroakustischen, theatralischen Ausschweifungen bis zum Überdruss angehäuft sind, aber die eigentliche allumfassende Macht in diesem Kontext ist die auf Kobaïanisch artikulierte »Zeuhl«-Ästhetik der Band Magma und von deren Spiritus Rector Christian Vander, die die universellen Hypothesen in ein künstliches, musikalisch progressives Wurmloch aus Folklore, John-Coltrane- und Carl-Orff-Amalgamen zwängt. Schön. Gewaltig. Grotesk. Von größtmöglichem Einfluss, der sich über vier Jahrzehnte positioniert hat.

Und da gerade von universaler Musik die Rede ist: Es muss nicht immer Charles Ives sein, Steve Reich, Philip Glass oder Terry Riley. So wie damals in Barcelona Riley seinen »Rainbow In Curved Air« zelebrierte, erinnere ich mich daran anknüpfend an eine Begegnung während eines Musikfestivals in Österreich Ende der Neunzigerjahre mit Henry Brant, bei dem in einigen ihm zu Ehren ausgerichteten Porträtkonzerten unter anderem auch die letzten Bastionen eines In-sich-Hineinfressens von nicht konvergierenden Materialien übertrumpft wurden. Henry Brant ist der absolute Großmeister der *spatial music*, bei der es schon vorkommen kann, dass zwei oder drei Orchester und Chöre, Big Bands und sogar eine komplette Zirkusformation auf mehreren Bühnen postiert sind. Galaktische Dimensionen. Und was kommt danach?

Werden die Elektroniker von heute zu Mutanten, die von imaginären Wesen überredet werden, ihre Sicht einer modifizierten Krümmung von Regenbogen zu vermitteln?

In einem Jahrzehnt, in drei Jahrzehnten und fünf Jahre obendrauf? Henry Brant ist mit 95 Jahren verstorben, Terry Riley ist 79, Christian Vander, Art Zoyd und all die anderen Kosmonauten erreichen auch bald das Pensionärsalter. Also: Werden die Elektroniker von heute auch zu Mutanten werden, die dann von irgendwelchen noch imaginären Wesen überredet werden, ihre Sicht einer modifizierten Krümmung von Regenbogen zu vermitteln? Schön wär's, man könnte das Ganze noch ein bisschen verfolgen.

Joachim Ody ist seit 1980 regelmäßig für SPEX aktiv. Er ist Mitglied in der Kölner Gesellschaft für Neue Musik (KGNM) und war von 2007 bis 2009 dort im Vorstand tätig. Seit 2009 kuratiert er die Reihe »Tonspuren« der KGNM. Ody lebt und arbeitet in Köln.

WOHNEN IN DER SPEX

DIETMAR DATH
ZWISCHEN »ROTER TERMINBOX« UND »MEDIENZIMMER« BLICKTE DIE KÖLNER REDAKTION UM DIE JAHRTAUSENDWENDE »NACH DRAUSSEN«

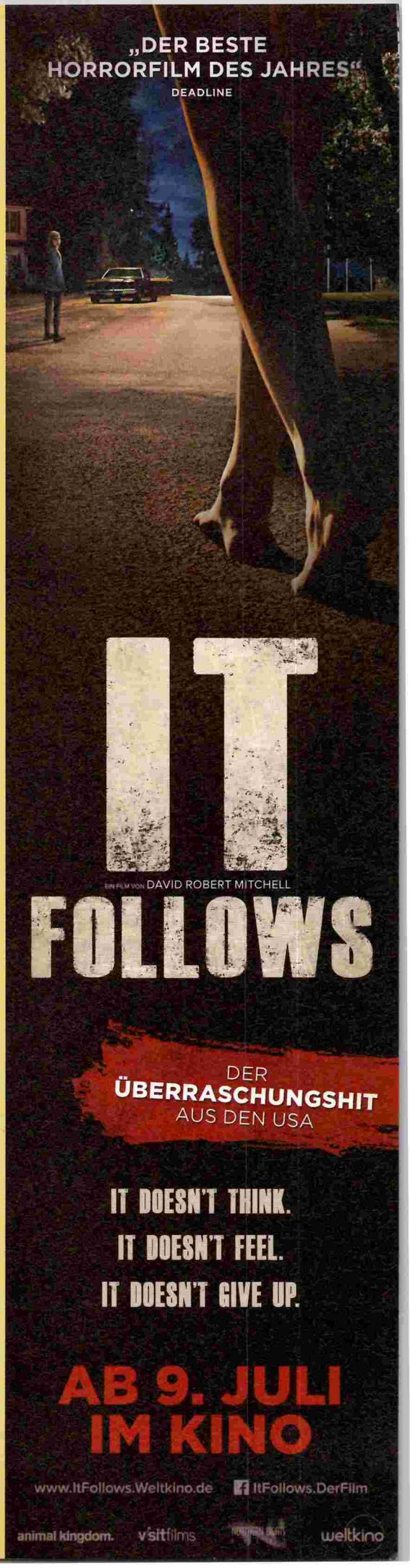
Der Raum mit den Plattenspielern und dem Fernseher hieß damals, um das Jahr 2000, großspurig »Medienzimmer«; das war schließlich auch nicht verkehrter als die Idee, den Mülleimer, in dem unsere unersetzlichste Person, der Redaktionsassistent Thomas Brill, unerwünschten Promoscheißdreck verschwinden ließ, als »rote Terminbox« zu bezeichnen (wie in: »Die Unterlagen zur Clubtour von MC Bedeutsam müssen dringend in die rote Terminbox«). Wir haben unsere Büros in der Aachener Straße in Köln seinerzeit hauptsächlich dazu genutzt, nach Leuten in anderen Büros zu rufen, und jener legendäre Medienraum war eher eine Art Plattform zum Aus-dem-Fenster-Gucken als die Brücke des Raumschiffs Information. So lebten wir, Thomas, die Redaktion, der Gestalter Gunter Schwarzmaier und wer immer sonst vorbei kam, die ganze Welt nämlich: Man unterhielt sich hauptsächlich darüber, was draußen los war, aber nie kamen wir auf den eigentlich doch naheliegenden und grundwahren Einfall, dass das selbstredend genau die Definition von »an einem Ort wohnen« erfüllt: Man wohnt eben da, wo man über alles andere redet als über diesen Ort, den man bewohnt. Irgendwann kam einer von denen, die uns täglich besuchten, um ihre Kolumnen mit uns zu bereden, die sie vom äußersten Rand dessen hergeholt hatten, was seinerzeit »da draußen« hieß, auf die Idee, von uns zu verlangen, wir sollten uns dringend mal Gedanken über etwas machen, das noch weiter weg war als das entfernteste »da draußen«: die Zukunft.

»Macht doch mal eine ganze Nummer über die Zukunft von Noise, von Rap, Metal, Techno, von allem!«

Wir blieben selbstverständlich schön fett sitzen, schickten aber doch Menschen in alle Welt, die dieser faszinierenden Anregung nachkommen sollten. Drei Tage später hatten sich auch die Allerlahmsten bereits gemeldet, aber unvermeidlicherweise ausschließlich mit Depeschen, die nichts zu irgendeiner Zukunft zu sagen hatten, sondern nur noch mehr Befunde über die Gegenwart des »da draußen« erhoben als normalerweise eh schon alle immer. Wir haben die Zukunftsklammer, die das eingesandte Zeug verbinden sollte, aus offensichtlichsten Vernunftgründen sofort aufgelöst; übrig blieb von dem ganzen Prognose-Konzept nur irgendein Schwachsinn über Europa, den ich mir ausgedacht hatte und für den in der roten Terminbox kein Platz war.

Inzwischen ist die Zukunft gekommen und auch wieder gegangen. Aber das Heft zum Rausgucken, in dem Leute wohnen, gibt es immer noch; und mehr Grund zur Hoffnung will niemand aushalten müssen.

Dietmar Dath, geboren 1970 in Rheinfelden, war von 1998 bis 2000 der letzte Chefredakteur der selbstverwalteten Spex. Er lebt in Freiburg und arbeitet als Romanautor und Autor für die *FAZ*.



SPEX PRÄSENTIERT

Sunn O)))

Das Lauteste aus Drone, Metal, Jazz und Doom. Sunn O))) laden zu den letzten Konzerten des Sommers / Ihres Lebens / ever / etc.

09.08. Berlin - Heimathafen
16.08. Hamburg - Kampnagel
ctm-festival.de

Jenny Hval

Seien wir kurz indiskret: Jenny Hval ist genauso alt wie SPEX und auch fast genauso gut! Auf Tour stellt sie ihr neues Album *Apocalypse, Girl* vor.

20.06. Köln - Stadtgarten
22.06. Berlin - Kantine am Berghain
23.06. Hamburg - Kampnagel
paperandironbooking.com

Midsommar Festival

Schwedensonnenwende an der Spree: Den längsten Tag des Jahres feiert dieses Festival unter anderem mit der hoch gehandelten Newcomerin Beatrice Eli.

19.06. Berlin - Urban Spree
nbnberlin.de

The Julie Ruin

Kathleen Hanna *on the run*. Ein einziges Deutschlandkonzert spielt die Bikini-Kill-Gründerin mit ihrer aktuellen Band The Julie Ruin.

10.08. Berlin - Lido
puschen.net

I Love Makonnen

***Mak & Cheese*: Nicht nur Drake-Fans schwören auf die zuckersüße R'n'B- und Weirdo-Rap-Theatralik des Dickerchens aus Atlanta.**

29.06. Frankfurt am Main - Zoom
30.06. Berlin - Postbahnhof
meltbooking.com

Young Fathers

»Arschlöcher bleiben Arschlöcher«, sagen Young Fathers, und dann wählen diese Arschlöcher schon wieder die Tories. Young Fathers können nichts dafür, nur dagegen musizieren.

23.08. Hamburg - Dockville Festival
04.10. Heidelberg - Karlstorbahnhof
05.10. Leipzig - Conne Island
weitere Termine auf *spex.de*
powerline-agency.com

Tocotronic

»Liebe wird das Ereignis sein.« Oder doch die Frisur von Dirk von Lowtzow? Die Brille von Rick McPhail? Die Brille gar von Arne Zank (seit kurzem *back* im *Game*)? Es bleibt spannend.

08.10. Leipzig - Haus Auensee
09.10. Hannover - Capitol
10.10. Erfurt - Stadtgarten
weitere Termine auf *spex.de*
powerline-agency.com

Destroyer

Ballonseide, Bademantel oder beides? Dan Bejar kommt mit neuem Destroyer-Album und erklärt den Winter zur *Poison Season*.

13.11. München - Kammerspiele
14.11. Köln - Luxor
15.11. Berlin - Lido
puschen.net

Tortuga Bar / Sharon Stoned

Zeit für Zeitreisen: Tortuga Bar spielen auf Tour unter anderem Stücke ihrer in den Neunzigerjahren einflussreichen Vorgängerband Sharon Stoned.

27.06. Berlin - Privatclub
01.08. Nürnberg - Bardentreffen
14.08. Nürnberg - Brückenfestival
15.08. Hohenstein - Voice Of Art Festival
tortugabar.net

John Grant

Volkssport Folk-Bart: Nach elektronischen Sounderweiterungen und orchestralem Konzertgewusel setzt John Grant im November wieder auf kleineres, nicht minder bewährtes Besteck.

24.11. Köln - Bürgerhaus Stollwerck
25.11. Hamburg - Uebel & Gefährlich
26.11. Berlin - Postbahnhof
selectiveartists.com

Interpol

Das Neueste von Interpol: Paul Banks kleidet sich inzwischen wie die Rentner in Florida, Hawaii-Blazer inklusive. Ob er das auch im stickigen Sommer des deutschen Westens durchhält?
07.08. Dortmund - FZW
25.08. Wiesbaden - Schlachthof
26.08. Stuttgart - Theaterhaus
kj.de

Pop-Kultur

Aufmerksame Verfolger des deutschen Popkritik-/-literatur-/-selbstgeilfindungsbetriebs werden den vorbildlichen Diederichsen-Bindestrich im Namen dieses Festivals mit Neneh Cherry, Matthew Herbert und vielen anderen Könnern bemerkt haben.
26. - 28.08. Berlin - Berghain
pop-kultur.berlin

Unknown Mortal Orchestra

Atome spalten für die Liebe, Teilchen teilen für den Indie-Funk: Ruban Nielsons Unknown Mortal Orchestra spielt sich einmal durch Deutschland.
14.09. Hamburg - Uebel & Gefährlich
15.09. Köln - Gebäude 9
16.09. Frankfurt am Main - Zoom
17.09. Berlin - Lido
selectiveartists.com

Puch Festival

Die Goldenen Zitronen singen jetzt auf Englisch und probieren das beim sympathischen Puch Festival in Bayern aus, wo man des Deutschen bekanntermaßen ohnehin nicht mächtig ist.
18.07. Lueg / Jetzendorf
puch-openair.de

Blackstreet

Noch mal 13 sein: Blackstreet *of* »No Diggity«-*fame*, die heimlichen Kings des Neunzigerjahre-R'n'B, sind zu Besuch im Land.
13.10. Frankfurt am Main - Hugenottenhalle
14.10. Berlin - Huxleys
15.10. Hamburg - Docks
weitere Termine auf *spex.de*
streetlife-international.com

Ruhrtriennale

Jedes Festival behauptet, für jeden etwas im Angebot zu haben. Bei der Ruhrtriennale stimmt es wirklich. Alle Kanäle, alle Disziplinen, von The Notwist bis Bettina Böttinger.
14.08. - 26.09. diverse Locations
ruhrtriennale.de

Soko

***My Dreams Dictate My Reality*, singt Soko, also muss ihr Traum ein weiteres Deutschlandkonzert im Berliner Top-Club Gretchen gewesen sein.**
12.07. Berlin - Gretchen
neuland-concerts.com

Sufjan Stevens

Sufjan Stevens-Konzerte sind so selten wie Sonnenfinsternisse und auch genauso geil. Im September gibt es die erste Chance seit vier Jahren.
15.09. Hamburg - Mehr! Theater
16.09. Berlin - Admiralspalast
17.09. Berlin - Admiralspalast
19.09. Essen - Colosseum
selectiveartists.com

Pohoda Festival

Drei Julitage lang wird Trencin zum Mittelpunkt der Pop-Welt: Das Pohoda-Festival hat rund 80 Künstler aus 20 Ländern auf dem Zettel, darunter Björk, CocoRosie und die Einstürzenden Neubauten.
11. - 13.07. Trencin, Slowenien
factory92.eu

Travi$ Scott

Gold im Mund, Platin im Sinn: Travi$ Scott wird von Kanye West protegiert, hat das mit seinem Düster-Rap aber eigentlich gar nicht mehr nötig.
07.07. Frankfurt am Main - Zoom
10.07. Düsseldorf - Nachtresidenz
meltbooking.com

Henry Rollins

Rollins redet, die Gemeinde lauscht. Anfang 2016 kommt das streitbare Hardcore-Muttervieh auf Spoken-Word-Tour.
04.01. Berlin - Apostel Paulus Kirche
07.01. Mannheim - Alte Feuerwache
08.01. Frankfurt am Main - Mousonturm
weitere Termine auf *spex.de*
mlk.com

Speedy Ortiz

Der Bandname bleibt ausbaufähig, die Rockmusik von Sadie Dupuis und Co. spielt aber längst mit um die Champions-League-Plätze.
05.10. Berlin - Comet
06.10. Hamburg - Volt
07.10. Köln - Blue Shell
kj.de

ADVERTORIAL

Lollapalooza BERLIN

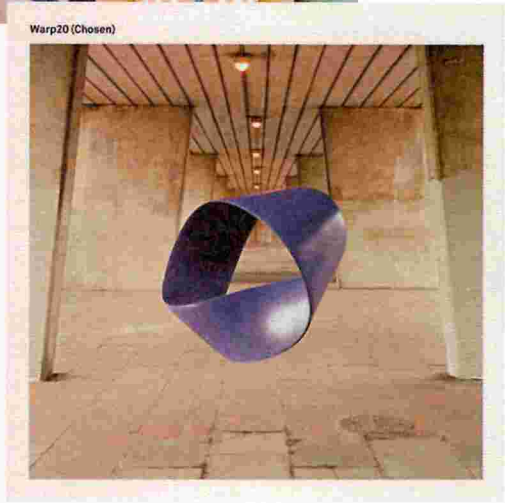
Eigentlich sollte das Lollapalooza ein Abschiedsevent sein. Perry Farrell rief das Festival 1991 ins Leben, um seiner Band Jane's Addiction Lebewohl zu sagen. Dann aber entwickelte sich das Lollapalooza zum jährlichen Gipfeltreffen des Alternative Rock und musikalischen Wanderzirkus, der durch Amerikas Städte zog, bis er 2005 in Chicago ein Zuhause fand. In den letzten Jahren expandierte das Festival erfolgreich nach Chile, Brasilien und Argentinien – 2015 kommt es erstmals nach Berlin.

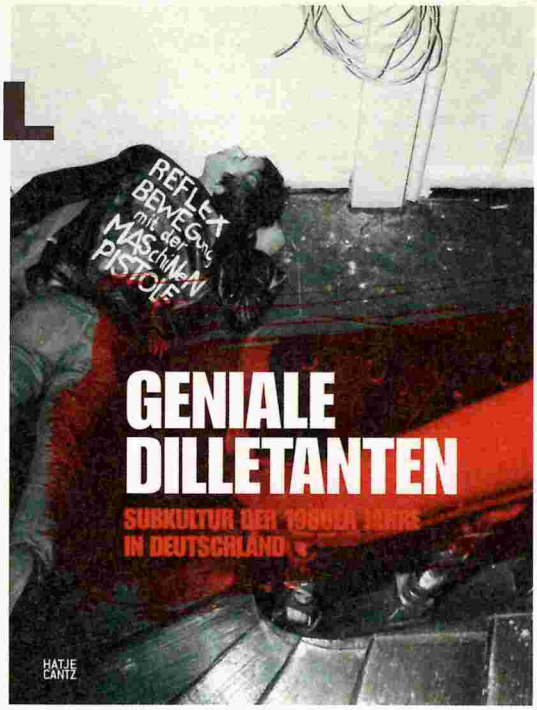
Am 12. und 13. September findet das Lollapalooza auf dem Gelände des ehemaligen Flughafens Tempelhof statt. Zum stilistisch breit aufgestellten Line-up gehören unter anderem The Libertines, Hot Chip, FFS (Franz Ferdinand & Sparks) sowie Run The Jewels. Es geht aber nicht nur um Musik: Das Lollapalooza versteht sich als familienfreundliches Festival, das auch Street-Art, gutes Essen und Fashion in den Fokus rückt.

www.lollapaloozade.com

SPEX ABO PRÄMIENWAHL

2 JAHRE SPEX
16 HEFTE / 80 EURO*





DIVERSE
FASSBINDER JETZT – FILM UND VIDEOKUNST
DEUTSCHES FILMINSTITUT – *BUCH*

Der Berliner Martin-Gropius-Bau würdigt Deutschlands berühmtesten Autorenfilmer aktuell mit einer multimedialen Ausstellung. Der ausführlich illustrierte Katalog überprüft vor allem die heutige Relevanz des Filmemachers.

DIVERSE
WARP 20
WARP / ROUGH TRADE – *CD*

2009 feierte Englands wichtigstes Label für elektronische Musik seinen 20. Geburtstag – war auch kein schlechtes Fest. Neuabonnenten erhalten eine der drei zum Warp-Jubiläum veröffentlichten Compilations: »Chosen« (kuratiert von Fans und Labelboss), »Recreated« (Covers und Remixes) oder »Unheard« (*unheard*).

DIVERSE
GENIALE DILLETANTEN: SUBKULTUR DER 1980ER JAHRE IN DEUTSCHLAND
HATJE CANTZ VERLAG – *BUCH*

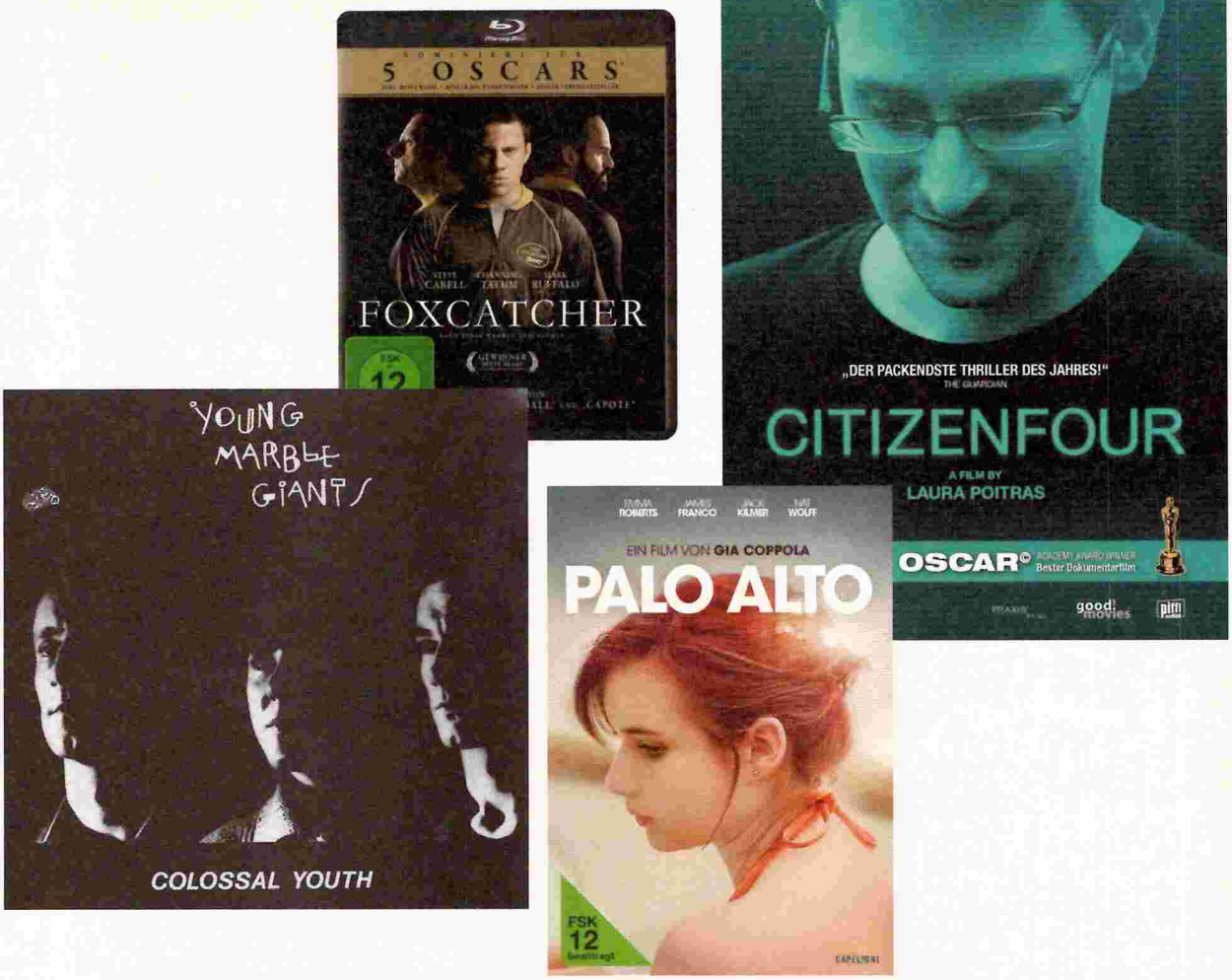
Der Katalog zur Ausstellung im Münchner Haus der Kunst. Diedrich Diederichsen, Mathilde Weh und andere schreiben über produktives Nichtskönnen und eine kurze, bis heute einflussreiche Epoche künstlerischen Aufbruchs in Deutschland.

MAX DAX & ANNE WAAK (HRSG.)
SPEX – 33 1/3 JAHRE POP + SPEX-T-SHIRT IM BUNDLE
METROLIT – *BUCH, T-SHIRT*

Neu in unserer kleinen Boutique: Das Buch zum Heft mit ausgewählten Texthighlights aus 33 1/3 Jahren SPEX (+ vier Bonusmonate) – zum Jubiläum erweitert um ein limitiertes T-Shirt (Biobaumwolle), bedruckt mit dem allerersten SPEX-Logo von 1980. SPEX *sells, everyone*!

1 JAHR SPEX

8 HEFTE / 40 EURO**



YOUNG MARBLE GIANTS
COLOSSAL YOUTH

DOMINO / ROUGH TRADE – *2XCD*

Querverweise überall: ein Postpunk-Klassiker aus dem Gründungsjahr von SPEX, nach dem unser Autor Kristof Schreuf seine erste Band Kolossale Jugend benannte. Für Neuabonnenten haben wir den 2007er Rerelease mit Bonus-CD und Linernotes von Simon Reynolds.

BENNETT MILLER
FOXCATCHER

KOCH MEDIA – *BLU-RAY*

Biopic über den olympischen Erfolgsringer Mark Schultz und sein Verhältnis zu dem gestörten Gönner John »Ornithologist, Philatelist, Philanthropist« Du Pont. Natürlich von vorne bis hinten Oscar-prämiert.

LAURA POITRAS
CITIZEN FOUR

INDIGO – *DVD*

Unter dem Decknamen Citizen Four suchte Edward Snowden 2013 Kontakt zu der politischen Dokumentarfilmerin Laura Poitras. In *Citizen Four* erzählt sie Snowdens Geschichte und hält eine Begegnung mit dem *whistleblower* in Hongkong fest.

GIA COPPOLA
PALO ALTO

CAPELIGHT – *DVD*

James Francos Jugenderinnerungen an die Bay Area – *starring* James Franco. Verfilmt wurde die Kurzgeschichtensammlung des produktiven Alleskönners von Gia Coppola, Tochter, Enkelin, Nichte und Cousine zahlreicher anderer Coppolas.

SPEX VERPASST? – ÜBER 100 AUSGABEN IM PIRANHA-MEDIA-SHOP VERSANDKOSTENFREI NACHBESTELLBAR:
SHOP.PMEDIA.DE

Jeder, der SPEX abonniert, kann als Aboprämie - nur solange der Vorrat reicht - zwischen diesen Produkten wählen.
Sollte die gewünschte Prämie nicht mehr vorrätig sein, wird - auch nur solange der Vorrat reicht - eine andere verschickt. Ein Anspruch auf eine Prämie besteht nicht.

* Inland 80 Euro / Ausland 112 Euro inkl. Porto und Mwst.
** Inland 40 Euro / Ausland 56 Euro inkl. Porto und Mwst.

www.spex.de/abo abo@pmedia.de
Tel: 030.695 36 - 113 Fax: 030.695 36 - 114 (Mo-Fr / 10-18 Uhr)

VERLAG

PIRANHA MEDIA GMBH

Saarstraße 5 / II.
D - 80797 München

HERAUSGEBER

Alexander Lacher
(Anschrift – siehe Verlag)

PROJEKTLEITUNG

Jörg Sauer
j.sauer@pmedia.de

REDAKTION

SPEX – MAGAZIN FÜR POPKULTUR

Köpenicker Str. 178 / 179
D - 10997 Berlin
www.spex.de

CHEFREDAKTION

Torsten Groß (verantwortlich)

REDAKTION

Jennifer Beck (Online)
Daniel Gerhardt
Arno Raffeiner (Stv. Chefredaktion)
Annika Reith (CvD)
Naomi Webster-Grundl (Praktikantin)

ART DIRECTION

Christoph Gabriel

GESTALTUNG

Patrick Klose

LEKTORAT

Sebastian Guggolz

TEXTE DIESER AUSGABE

Rita Argauer
Fatma Aydemir
Jens Balzer
Tim Caspar Boehme
Christoph Braun
Esther Buss
Kristoffer Cornils
Dietmar Dath
Max Dax
Diedrich Diederichsen
Michael Döringer
Sonja Eismann
Markus Farr
Kerstin Grether
Sandra Grether
Ulrich Gutmair
Tom Holert
Martin Hossbach
Thomas Hübener
Sebastian Ingenhoff
Gerd Janson
Olaf Karnik
Holger Klein
Aram Lintzel
Joachim Lottmann
Christina Mohr
Tobi Müller
Wolfgang Müller
Hans Nieswandt
Joachim Ody
Hendrik Otremba
Dennis Pohl
Matea Prgomet
Drehli Robnik
Irene Rudolf
Nadine Schildhauer
Kristof Schreuf
Barbara Schweizerhof
Florian Sievers
Marcus Staiger
Anke Sterneborg
Mark Terkessidis
Holger in't Veld
Thomas Vorreyer
Klaus Walter
Alexis Waltz
Diana Weis
Johannes von Weizsäcker
Sebastian Zabel

FOTOGRAFIEN DIESER AUSGABE

Jennifer Endom
Jonas Lindström
Jim Rakete
Benedetta Ristori
Farhad Samari
Wolfgang Tillmans

ILLUSTRATIONEN DIESER AUSGABE

CATK
Patrick Klose
Jutta Koether
Felix Reidenbach
Daniel Richter

GESAMTANZEIGENLEITUNG

Jörg Sauer

MARKETING & SALES

Martin Grüter
(Leitung, verantwortlich für Anzeigen)
Tel: 0221.579 78 - 01
m.grueter@pmedia.de

ANZEIGENKONTAKT

Susanne Schmidt
(Anschrift – siehe Verlag)
Tel: 089.307 742 - 10

HEFT-CD

Daniel Gerhardt
daniel.gerhardt@spex.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG

Piranha Media GmbH
Zeitschrift-Abo-Service
Köpenicker Str. 178
10997 Berlin
Tel: 030.695 36 - 113
Fax: 030.695 36 - 114
abo@pmedia.de

DRUCK

westermann druck GmbH
Ansprechpartnerin: Katja Unger
Georg-Westermann-Allee 66
D - 38104 Braunschweig
Tel: 0531.708 546
Fax: 0531.708 875 - 46
katja.unger@westermann.de

VERTRIEB

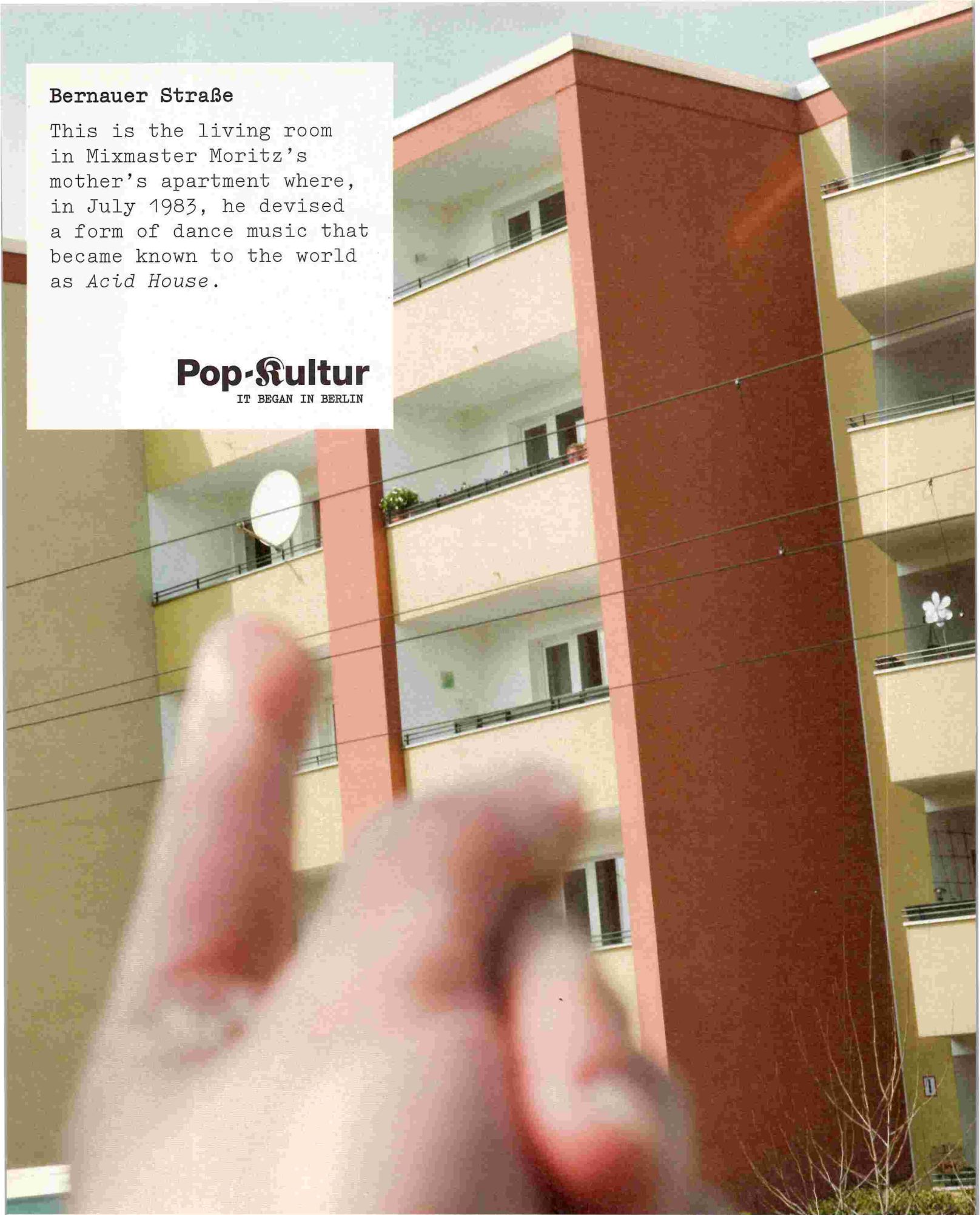
IPS Gruppe
Carl-Zeiss-Str. 5
Postanschrift:
Postfach 12 11
D - 53340 Meckenheim
Tel: 02225.8801 - 0
Fax: 02225.8801 - 199

© 2015 SPEX / piranha media GmbH.
Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.

Erscheinungsweise:
8 Ausgaben pro Jahr.

Abonnement für 1 Jahr:
Inland EURO 40,- / Ausland EURO 56,-;
Abonnement für 2 Jahre:
Inland EURO 80,- / Ausland EURO 112,-,
jeweils inkl. Porto und MwSt.

Anzeigenschluss SPEX 09/2015:
20.07.2015, EVT: 11.08.2015.
Es gilt die Anzeigenpreisliste 2015.



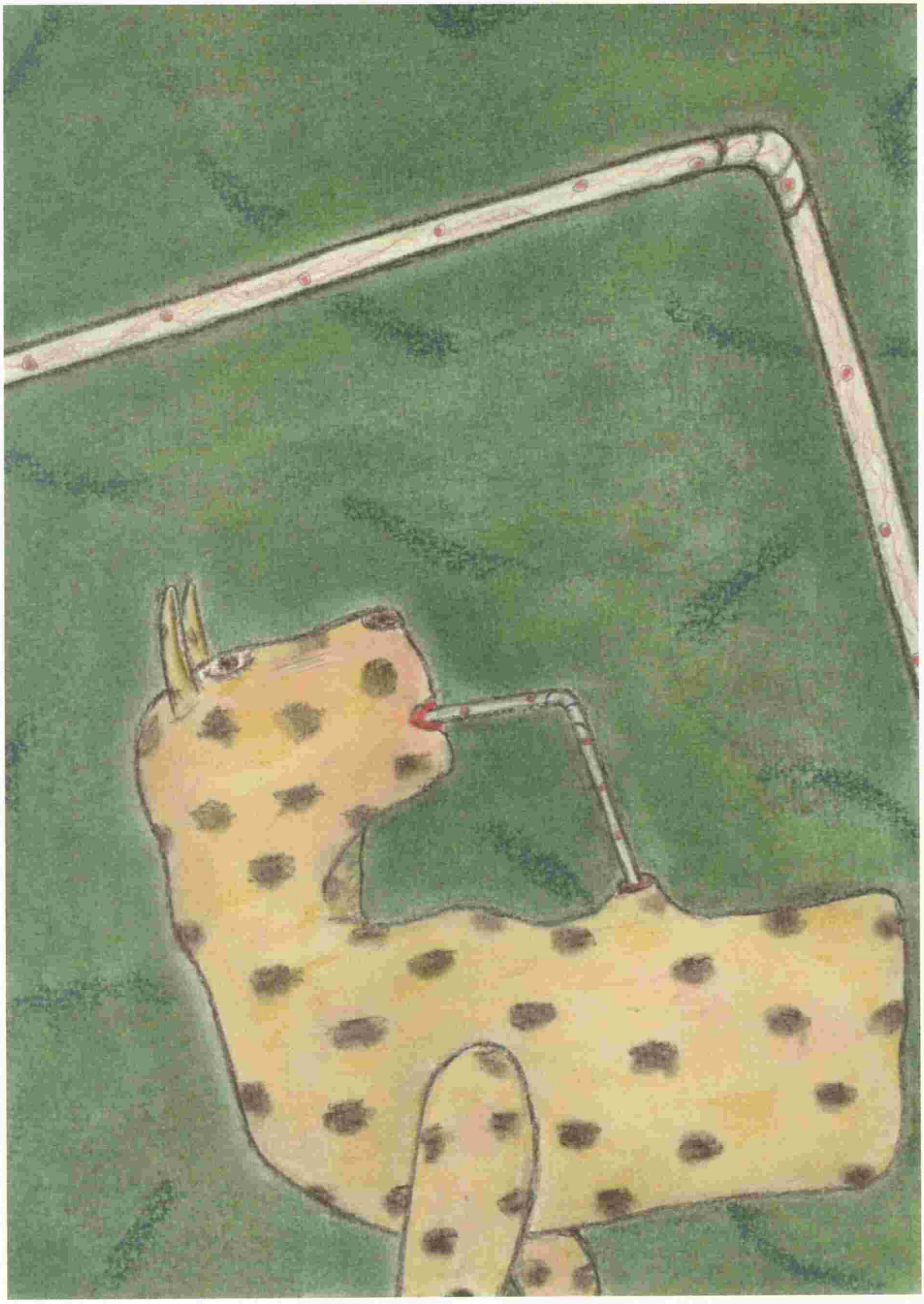
Bernauer Straße

This is the living room in Mixmaster Moritz's mother's apartment where, in July 1983, he devised a form of dance music that became known to the world as *Acid House*.

Pop-Kultur
IT BEGAN IN BERLIN

be Berlin · Europäische Union · EFRE · arte CREATIVE · GROOVE · spex · C R A C K

#itbeganinBerlin



35 Jahre Selbstausbeutung hat einen Namen: S(pex)elbstbereicherung
2014, Pastellkreide auf Papier
Für Spex von Peter Bömmels

LE MONDE *diplomatique* **Kolleg** Postwachstumsgesellschaften

ATLAS *der* GLOBALISIERUNG

Weniger wird mehr

Der Postwachstumsatlas

Der neue Atlas der Globalisierung
Jetzt bestellen!

Mit Beiträgen *von Ulrike Herrmann, Stephan Lessenich, Hartmut Rosa, Juliet Schor, Hilal Sezgin und anderen*

Atlas der Globalisierung „Weniger wird mehr" – Der Postwachstumsatlas.
Paperback **mit Download,** über 300 Karten und Grafiken, Format 22,5 x 29,9 cm, 176 Seiten,
ISBN 978-3-937683-57-7, 16 Euro

T (030) 25 90 21 38

monde-diplomatique.de

sieht nach festival aus.

klopapier

sonnenbrille

zahnbürste

kondom

kamera

ravioli

taschenlampe

becher

gaskocher

deo

sonnencreme

vielviel koffeIn